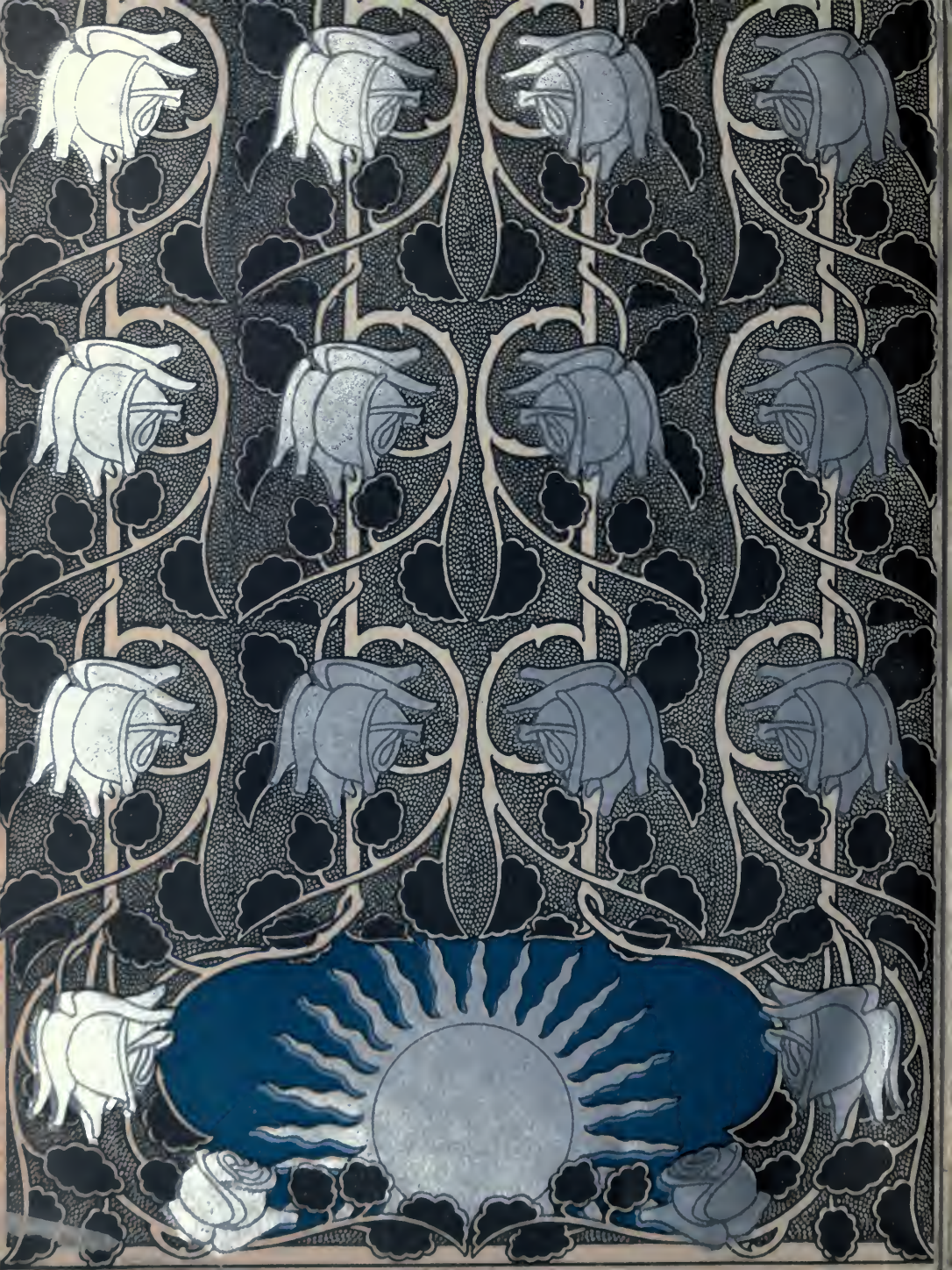
E.T.A. Hoffmanns

Musikalische Schriften

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

EX
LIBRIS



Bücher der Weisheit und Schönheit

herausgegeben von
Jeannot Emil Freiherr von Grotthuss
Druck und Verlag von
Greiner und Pfeiffer Stuttgart

Alle Rechte
vorbehalten

M699m

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften

herausgegeben
von
Dr. Edgar Istel

Erstes bis
fünftes Tausend

102750
24/6/10.

BUCHSCHMUCK
VON
FRANZ STASSEN

Hans Pfitzner,

dem romantischen Komponisten und Wiedererwecker der Hoffmannschen „Undine",

in alter Verehrung freundlichst zugeeignet.

Zum Geleit:

„Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist: nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Luft des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft." Hoffmann.

Inhalt

(Die eingeklammerten Zahlen geben das Publikationsjahr an)

Seite

Vorwort 1
Einleitung 9

I. Teil: Aus den musikalischen Novellen

1. Der Dichter und der Komponist (1813) 31
2. Aus der Novelle „Die Automate“ (1814) 55
Anmerkungen zum I. Teil 63

II. Teil: „Kreisleriana“

Erste Reihe 67
1. Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden (1810) 69
2. Ombra adorata (1814) 76
3. Gedanken über den hohen Wert der Musik (1812) 79
4. Beethovens Instrumentalmusik (1813) 86
5. Höchst zerstreute Gedanken (1813) 95

Zweite Reihe 105
Einleitung 105
1. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler (von Fouqué verfaßt) (1814) 107
2. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn (1814) 111
3. Kreislers musikalisch-poetischer Klub (1815) 115
4. Nachricht von einem gebildeten jungen Manne (1815) . . 120
5. Der Musikfeind (1815) 129
6. Über einen Ausspruch Sacchinis, und über den sogenannten Effekt in der Musik (1814) 138

Seite
7. Johannes Kreislers Lehrbrief (1815) 147
Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers (posthum 1823) . 155
Anmerkungen zum II. Teil 157

III. Teil: „Beethoveniana"

1. Ouvertüre zu „Coriolan", Op. 62 (1812) 163
2. Symphonie Nr. 5 in C-moll, Op. 67 (1810) 168
3. Symphonie Nr. 6 (Pastorale), Op. 68 (1810) 180
4. Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 70 (1813) 189
5. Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, Op. 80 (1812) 200
6. Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont", Op. 84 (1813) . 205
7. Oratorium „Christus am Ölberge", Op. 85 (1812) 212
8. Messe in C-dur, Op. 86 (1813) 214
Anmerkungen zum III. Teil 219

IV. Teil: Ausgewählte Aufsätze und Rezensionen

1. Zufällige Gedanken beim Erscheinen dieser Blätter (1820) . 223
2. Alte und neue Kirchenmusik (1814) 230
3. Oratorium „Christus, durch Leiden verherrlicht", von Aug. Bergt (1814) 252
4. „Das Lied von der Glocke", in Musik gesetzt von Andreas Romberg (1810) 255
5. „Die Macht des Gesanges" von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt von Andreas Romberg (1811) 260
6. Joh. Seb. Bachs „Englische Suiten" (2. Heft) (1813) . . . 266
7. Über Symphonien von C. A. P. Braun und J. W. Wilms (1813) 268
8. Zwölf Polonaisen für das Pianoforte vom Grafen Oginski (1814) 269
9. Kotzebues Opernalmanach (1814) 271
10. Gruß an Spontini (1820) 280
11. Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia" (1821) 281
12. Vorläufiger Bericht über Carl Maria von Webers „Freischütz" (1821) 299
13. „Der Freischütz", Oper von Kind und von Weber (1821) . 300
Anmerkungen zum IV. Teil 307

Vorwort

Obwohl gemäß dem Umfang und den Zielen dieser Sammlung auch in dem vorliegenden Bande nur eine Auswahl der Hoffmannschen musikalischen Schriften gegeben werden konnte, darf meine Ausgabe den Anspruch auf Vollständigkeit insofern erheben, als man tatsächlich zum ersten Male alles in korrektem Wiederabdruck beieinander finden wird, was Hoffmann über die von ihm so geliebte Kunst geschrieben hat, alles, soweit es irgendwie heute noch auf Interesse Anspruch erheben darf und zur Erzielung eines Gesamtbildes der musikalischen Anschauungen Hoffmanns unerläßlich ist. Ausgeschlossen wurden nur Aufsätze von ephemerem oder lediglich historischem Interesse, Rezensionen, deren Autorschaft ich Hoffmann nicht mit Sicherheit oder wenigstens sehr großer Wahrscheinlichkeit zusprechen konnte, sowie die Novellen, deren Inhalt zwar vorwiegend musikalischer Natur ist, die jedoch nicht, wie die hier mitgeteilten Stücke, in novellistischer Form tiefe Offenbarungen wahrhaft genialer musikalischer Erkenntnis aussprechen. Zudem dringen ja gerade die Novellen Hoffmanns erfreulicherweise neuerdings wieder in weitere Kreise, und wer durch diese Ausgabe ein näheres Verhältnis zu Hoffmann erstmalig gewinnen sollte, der wird wohl auch sicherlich zu den gesammelten Werken des großen Romantikers (am besten zur Grise-

bachschen Ausgabe in Hesses Verlag) greifen, um sich an all dem Herrlichen, das da geboten wird, zu erlaben. Dann wird man auch, wenn man sich in die köstlichen Novellensammlungen vertieft, aus denen hier nur der epochemachende Dialog „Der Dichter und der Komponist" sowie aus der Novelle „Die Automate" ein leicht herauszulösendes, gegenwärtig wieder sehr aktuelles Bruchstück über mechanische Musikinstrumente geboten werden konnte, die vier Novellen noch nachlesen können, die der Herausgeber, hätte er nicht den zugeteilten Raum stark überschritten, nur allzugerne noch dieser Ausgabe beigegeben hätte („Ritter Gluck", „Don Juan", „Die Fermate" und „Rat Krespel"), sämtlich ausgezeichnet durch feine Schilderung musikalischen Milieus des ausgehenden 18. Jahrhunderts, alles Meisterwerke der Erzählungskunst. (Unter dem Titel „Musikalische Novellen" werde ich diese vier Erzählungen im Laufe des Jahres 1907 in Reclams Universalbibliothek zusammen in einem Hefte erscheinen lassen, so daß die Besitzer dieses Bandes sich für wenige Pfennige das Ergänzungsheft erwerben können.) Aber auch noch in einer ganzen Reihe anderer Werke Hoffmanns spielt die Musik eine große Rolle, und wer aus der vorliegenden Sammlung Hoffmanns eigenartigste Gestalt, den skurrilen Kapellmeister Kreisler, liebgewonnen hat, der wird wohl auch sicher zum „Kater Murr" greifen, in den auf echt Hoffmannsche Weise die fragmentarische Biographie Kreislers eingeflochten ist. Eine gute kleine Separatausgabe dieses Buches hat der hochverdiente Hoffmannforscher Hans von Müller in Berlin-Wilmersdorf, dem ich für seine vielfach betätigte Freundlichkeit auch hier meinen besten Dank wiederholen möchte, in Hesses Volksbücherei besorgt. Weniger kann ich mich mit dem von Hans von Müller im Inselverlag herausgegebenen „Kreislerbuch" befreunden, das in allerdings prächtiger Ausstattung den meines Erachtens unglücklichen Versuch macht, die im „Kater Murr" enthaltene, von Hoffmann absichtlich mit feinster Berechnung in anscheinend ungeordneten Fragmenten verstreute Biographie Kreislers „chronologisch" zu ordnen. Neben einer Anzahl höchst dankenswerter Reproduktionen von Zeichnungen und Kompositionen Hoffmanns gibt Müller jedoch noch vieles, was Hoffmann unter Kreislers Namen geschrieben. Wer

tatsächlich mit dem „Kater Murr" nicht zurechtkommt (es soll merkwürdigerweise auch solche Leute geben), dem mag dies Hilfsbuch immerhin nützliche Dienste, wenigstens für die Kenntnis des rein Tatsächlichen aus Kreislers Leben, leisten. Daß die sehr umfangreiche und für die musikalische Anschauungsweise Hoffmanns verhältnismäßig wenig bietende Kreislerbiographie in vorliegende Ausgabe nicht aufgenommen wurde, bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Aber im übrigen bietet unser Abschnitt „Kreisleriana" tatsächlich das Wesentlichste von dem, was Hoffmann selbst unter diesem Titel veröffentlicht hat (einige unbedeutendere Abschnitte, die nicht gerade von Musik handeln, ausgenommen), außerdem noch die Skizze zu dem leider nicht von Hoffmann ausgeführten Plan einer Fortsetzung der Kreislerbiographie: „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers". Unter dem Titel „Beethoveniana" (die Bezeichnung stammt nicht von Hoffmann, hat sich aber in der neueren Beethovenliteratur nach Nottebohms und Frimmels Vorgang eingebürgert) habe ich im dritten Teile alles, was Hoffmann über Beethoven geschrieben, vereinigt (von den beiden letzten Rezensionen, die weniger bedeutsame Werke des Meisters behandeln, konnte ich der Raumersparnis halber nur die einleitenden Ausführungen wiedergeben), und zwar erstmalig nicht nach den zufälligen Erscheinungsdaten der Rezensionen geordnet, sondern nach Beethovens Opuszahlen eingereiht. Vorausstellen müssen hätte ich eigentlich den allgemein gehaltenen, in die „Kreisleriana" von Hoffmann aufgenommenen Aufsatz über „Beethovens Instrumentalmusik", hätte ich nicht Bedenken getragen, die von Hoffmann gewählte Reihenfolge und Numerierung der Kreisleriana zu zerstören, um so mehr als die Lektüre dieses Aufsatzes ja ohnehin der der übrigen Beethovenaufsätze vorangehen wird. Der Aufsatz „Beethovens Instrumentalmusik" enthält übrigens einen großen Teil der allgemeiner gehaltenen Ausführungen aus den Rezensionen über die fünfte Symphonie und die Trios, nur stilistisch leicht überarbeitet. Da ich nun im Raume mich aufs äußerste beschränken mußte, habe ich die betreffenden Absätze in den Rezensionen ausgelassen, jedoch in den Anmerkungen genau angegeben, welche Absätze aus dem vorangehenden Aufsatz zu ergänzen sind.

Die Rezensionen der Beethovenschen Werke sind, gleich sämtlichen Hoffmannschen Rezensionen überhaupt, anonym erschienen, mußten also erst durch sichere Beglaubigung oder innere Gründe als authentisch festgestellt werden. Von den nicht beglaubigten Beethoven-Rezensionen hat Georg Ellinger in seiner zwar durch die neueren Forschungen (besonders Hans von Müllers) im biographischen Teil vielfach veralteten, jedoch namentlich durch die erstmalige sachverständige Würdigung des Musikers und Musikschriftstellers Hoffmann grundlegenden und immer noch sehr schätzenswerten Hoffmann-Biographie (Hamburg, Voß, 1904) die Besprechung der Coriolanouvertüre erstmalig nachgewiesen. Im Jahre 1899 erschien dann eine von H. von Ende in eigenem Verlag zu Köln herausgegebene Sammlung Hoffmannscher musikalischer Schriften, die, so unzulänglich, unvollständig und namentlich inkorrekt sie auch war, doch das Verdienst hat, einige bisher unerkannt gebliebene Rezensionen Hoffmanns zum ersten Male ans Licht gezogen zu haben, darunter die über Beethovens Pastoralsymphonie, Chorphantasie und „Christus am Ölberg". Ende gab in seinem, wie gesagt, sehr inkorrekten und durchaus willkürlich verstümmelten Wiederabdruck die Notenbeispiele in extenso, aber vielfach übel entstellt wieder, und darin ist ihm leider Grisebach in der zweiten Auflage seiner im übrigen so vortrefflichen Hoffmannausgabe gefolgt, ja, er hat gerade die Notenbeispiele in einer so beispiellos und geradezu skandalös nachlässigen Weise wiedergegeben, daß man sich erstaunt fragt, wie ein wegen seiner jedes Komma berücksichtigenden Akribie stets gerühmter Autor sich selbst bei völliger Unmusikalität nicht durch fachmännische Hilfe davor geschützt hat, seine Ausgabe vor derartigen, einen der größten Meister der Musik berührenden Verunstaltungen zu sichern. Hätte es Grisebach der Mühe wert erachtet, auch den Text der Rezensionen einmal mit Hilfe der Partituren revidieren zu lassen, so hätte es sich herausgestellt, daß schon in Hoffmanns Manuskript und in den ersten Druck mancher Irrtum sich eingeschlichen hatte, der an der Hand des Beethovenschen Werkes selbst leicht zu beseitigen war. Denn das hieße doch die Pietät für Hoffmann zu weit treiben, wenn man nicht die Urtexte der Beet-

hovenschen Werke selbst als höchste Richter über strittige Fragen heranziehen wollte. Und das war meine Aufgabe, die ich durch stillschweigende Korrektur des Textes an einigen Stellen vollziehen mußte, ohne dadurch im geringsten in Hoffmanns Stil einzugreifen; handelte es sich doch meist um irrtümliche und unvollständige Instrumentationsangaben. Merkwürdig, daß mit Ausnahme Ellingers Hoffmann bisher stets unmusikalische oder nur wenig musikalische Editoren gefunden hat. Auch Hans von Müller, der die von ihm entdeckte Rezension der Egmontmusik in der Zeitschrift „Die Musik" mit sehr wertvollen, Hoffmann als Komponist betreffenden Nachweisen im Jahre 1902 neudruckte, hat so einige Fehler in den Notenbeispielen nicht korrigiert. Grisebach hat diese dann natürlich übernommen und noch weitere hinzugefügt.

Sämtliche Notenbeispiele, soweit ihre Reproduktion heutigen Tages unumgänglich nötig erschienen, mußten natürlich hier in einwandfrei korrekter Form gegeben werden, und dies konnte nur geschehen durch Zurückgehen auf die den absolut zuverlässigen Originaltext bietende monumentale Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke bei Breitkopf & Härtel. Sodann mußte, wie bereits angedeutet, die Zahl der Notenbeispiele ganz erheblich schon der Raumersparnis halber vermindert werden, weiterhin aber aus der Erwägung, daß gegenwärtig, wo die Werke Beethovens durch billigste Editionen Gemeingut der gesamten Welt geworden sind, ausführliche Zitate aus ihnen in Partitur völlig überflüssig erscheinen, da jedermann die Besprechungen an der Hand der so leicht zugänglichen Werke selbst verfolgen kann, ein Verfahren, das dringend anzuraten ist, soll Hoffmanns Wort nicht toter Buchstabe bleiben. Die wenigen, unumgänglich zum Verständnis nötigen Notenbeispiele sind also korrekt und in leicht lesbarer Form (in Violin- und Baßschlüssel) hier gegeben worden. Einige Auslassungen von kleinen Satzteilen des Textes, die sich auf die fortgebliebenen Notenbeispiele beziehen, sowie einige wenige kurze Hinzufügungen, um das Aufsuchen der betreffenden Stelle in Partitur oder Klavierauszug zu erleichtern, hielt ich für nötig. Nur Buchstabenpietät, die in dieser Ausgabe schon ihres populären Zweckes

wegen nicht am Platze war, wird wohl mit dem Herausgeber darüber rechten wollen.

In die erste Auflage der Grisebachschen Ausgabe waren mit sehr wenigen, äußerst willkürlich ausgewählten Ausnahmen keine musikalischen Schriften Hoffmanns (ausgenommen die in novellistische Form gekleideten) aufgenommen worden. In die zweite Ausgabe, die kurz vor dem Tode Grisebachs (1906) erschien, hatte er auf Grund einer von mir in der Frankfurter Zeitung (1900) erschienenen, von ihm auch im Vorwort ausdrücklich erwähnten Besprechung seiner Ausgabe sich doch noch entschlossen, wenigstens die in die Endesche Ausgabe neuaufgenommenen musikalischen Schriften in korrekterer Textwiedergabe seiner Ausgabe einzuverleiben, ein Verfahren, das im Interesse dieser Ausgabe und Hoffmanns selbst aufs wärmste zu begrüßen gewesen wäre, hätte nicht Grisebach sich in der Auswahl vollständig auf Ende verlassen und außer der von Müller entdeckten Beethovenrezension nur noch die von mir entdeckte und in meiner Besprechung erstmalig nachgewiesene launige Besprechung des Kotzebueschen Opernalmanachs (übrigens mit ausdrücklicher Erwähnung dieser Tatsache) mit aufgenommen. Grisebach hat sich dabei so sehr auf Ende, dessen Inkorrektheit er doch selbst im Vorwort feststellte, verlassen, daß er noch nicht einmal eine Nachprüfung der von Ende nur auszugsweise abgedruckten Rezensionen vornahm, wäre es auch nur, um sich zu überzeugen, ob nicht außer dem von Ende wiedergegebenen Abschnitt noch weitere Ausführungen gegenwärtig auf Wert Anspruch erheben dürfen. So hatte beispielsweise Ende mehrfach nur die Einleitungen von Rezensionen gegeben, die auch in ihren Schlußsätzen bemerkenswerte, wichtige Gedanken enthalten. Das Verfahren selbst, von Rezensionen ephemerer Werke nur die allgemeineren Bemerkungen Hoffmanns neuzudrucken, kann ich nur gutheißen, und ich habe es auch in dieser Ausgabe befolgt, allerdings mit der Ergänzung, tatsächlich alle wesentlichen Erörterungen allgemeinerer Art, gleichviel ob sie am Anfang, in der Mitte oder am Schluß eines Artikels stehen, neuzudrucken, wodurch oft wahre Perlen Hoffmannscher Erkenntnis vor dem Untergang gerettet werden konnten.

Ein fast vollständiges Verzeichnis der Hoffmannschen Rezensionen, von Hans von Müller ergänzt und revidiert, findet man in der zweiten Auflage von Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" (8. Band) in dem Hoffmann gewidmeten Artikel. Noch nicht darin genannt sind zwei von mir erst unlängst entdeckte Rezensionen, deren eine (über die Polonaisen des Grafen Oginski, Allg. musikal. Zeitung, Jahrg. 16, Spalte 792 ff.) ich hiermit erstmalig reproduziere, während die andere (über Elsnersche Werke, Jahrg. 16 der gleichen Zeitschrift, Spalte 41 ff.), die sich nach Hans von Müllers freundlicher Mitteilung auch aktenmäßig beglaubigen läßt, wegen ihrer geringen Bedeutung hier fortgelassen wurde. Über die Echtheit der Oginski-Rezension, in der Hoffmann ebenso wie in der Elsner-Rezension über seinen Warschauer Aufenthalt spricht, wird kaum ein Zweifel entstehen können. Zum ersten Male wieder neugedruckt erscheinen außerdem die Rezensionen über Bergt (teilweise), Teile aus den von Ende und Grisebach nur in dem Maße, als die Einleitung nach oberflächlicher Betrachtung sich erstreckte, neugedruckten beiden Romberg-Rezensionen, der von mir für echt gehaltene Aufsatz über Bachs englische Suiten, Bruchstücke aus der Rezension über Symphonieen von Braun und Wilms, und schließlich zum allergrößten Teile der von Hans von Müller erstmalig nachgewiesene, überaus herrliche große Aufsatz über „Olympia" von Spontini, eine der wichtigsten Kundgebungen Hoffmanns von geradezu unschätzbarem Werte. Die Aufsätze über Méhul uud Fioravanti, die ich noch gerne gebracht hätte, mußte ich der Raumersparnis halber ausschalten.

Die von mir ausgewählten Aufsätze und Rezensionen habe ich erstmalig nicht chronologisch, sondern sachlich geordnet, unter Voranstellung des allgemein gehaltenen Aufsatzes „Zufällige Gedanken", beginnend mit der Kirchenmusik, schließend mit dramatischer Musik. Auch hier waren, namentlich bei dem ersten Aufsatz über Kirchenmusik, dessen Notenbeispiele übel ausschauten, ähnliche Gesichtspunkte wie bei den Beethoven-Rezensionen maßgebend. Es galt die Notenbeispiele aufs äußerste zu beschränken, sie jedoch, soweit sie unbedingt

nötig waren, in möglichst korrekter Form zu geben. In ganz ähnlicher Weise wie mit den Beethoven-Rezensionen, die, wie bereits erwähnt, teilweise überarbeitet in die „Fantasiestücke" hinübergenommen wurden, ist Hoffmann auch mit dem Aufsatz über Kirchenmusik verfahren, den er etwas überarbeitet und gekürzt in die Gespräche der „Serapionsbrüder" übernommen hat. Hier lag jedoch kein Grund vor, diese Überarbeitung (außer in zweifelhaften Fällen mit verdorbenem Text) heranzuziehen, da der ursprüngliche Aufsatz viel ausführlicher und gedankenreicher ist. Beide Fassungen nebeneinandergestellt hat zum ersten Male Ellinger.

Dem Zwecke der Ausgabe entsprechend, die für weitere Kreise von Musikfreunden bestimmt ist, wurden zu jeder Abteilung des Textes Anmerkungen gegeben, die über weniger bekannte Persönlichkeiten und Tatsachen kurz orientieren, vielfach auch nur weiteres Nachschlagen erleichtern sollen. Die Grenzen für derartige Anmerkungen zu ziehen ist sehr schwer, doch hat der Herausgeber, um musikhistorisch wenig bewanderten Lesern viele verdrießliche Mühe zu ersparen, lieber etwas mehr als zu wenig gegeben. Wer einer Erläuterung nicht bedarf, braucht ja die am Ende jeder Abteilung stehenden Anmerkungen nicht nachzusehen. Immerhin darf der Herausgeber versichern, daß das Kommentieren eines oft auf entlegene und wenig bekannte Dinge anspielenden Autors wie Hoffmann manchmal nicht leicht war, und so wird vielleicht selbst der Fachmann gelegentlich einen neuen Aufschluß erhalten.

Sollte es dieser Ausgabe gelingen, die Erkenntnis von der überragenden Größe Hoffmanns auch in musikalischer Hinsicht, in der er seiner Zeit um mindestens ein halbes Jahrhundert vorauseilte, endlich zum Allgemeingut zu machen, so wäre ihr Zweck aufs schönste erreicht.

München, Weihnachten 1906.

Dr. Edgar Istel.

Einleitung

„Ihr lest zu wenig, ihr jungen Künstler! Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte ... Kennen Sie E. T. A. Hoffmann? Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte."
Gerhart Hauptmann („College Crampton").

iner der eigenartigsten, tiefsten und reichsten Geister aller Zeiten und Völker war es, der unter dem Namen E. T. A. Hoffmann auf dieser Welt sein Wesen trieb, ein Geist von so unerhörter Vielseitigkeit der Begabung, daß man auf die großen Männer der Renaissance zurückblicken muß, will man eine Erscheinung von gleich rätselhafter Merkwürdigkeit namhaft machen: Leonardo da Vinci. Ähnlich jenem gewaltigen Italiener umfaßte auch er Kunst und Wissenschaft mit Meisterschaft, war auch er ein fruchtbarer Anreger voll unerschöpflicher Gedankenfülle, ein Bahnbrecher und Pfadfinder in unerforschten Gebieten. Seltsam bewegt war lange sein vom Sturmhauch weltgeschichtlicher Ereignisse durchwehtes äußeres Leben, und als er endlich wieder den Hafen einer behaglichen bürgerlichen Existenz gefunden hatte, da schloß er einen seltsamen Pakt mit der ihn umgebenden Welt der Zweckmäßigkeit. Gleich dem geheimen Archivarius Lindhorst in seinem prächtigen Märchen „Der goldene Topf" schritt auch er auf Markt und Gassen einher mit der

possierlich-gravitätischen Miene einer juristischen Respektsperson, vor der der devote Philister unter Bücklingen seine Kappe zog, während der Königlich Preußische Kammergerichtsrat Hoffmann, gleich seinem Kollegen Lindhorst eigentlich ein großer Magier und Geisterkönig in fernen Fantasiereichen, mit einem skurrilen Lächeln wohl schon den ehrsamen Herrn Mitbürger und Zeitgenossen als nächste Zielscheibe seiner übermütigen Laune ins Auge faßte. Und wenn ihm der Philister noch in ehrfürchtigem Staunen nachblickte, war er schon in seiner Wohnung angelangt, wo er alsbald sein kleines rotes Mützchen aufsetzte, den geblümten Schlafrock anzog und mit mächtigem Zauberwort den Geist anrief, der die herrlichsten Wundereiche seiner Herrschaft erschloß: den Geist der Musik, die ihm die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die romantischste aller Künste war; ihr Vorwurf, so sagte er, sei das Unendliche, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der Bäume, Blumen, Tiere, Steine und Gewässer. Und was er in jenen weihevollen Stunden, da der Geist der Tonkunst ihm so manches Geheimnis verkündet, erlauscht, das schrieb er auf in Lettern und Noten, damit es noch in fernsten Zeiten verwandten Seelen Zeugnis ablege und sie stärke zu heiligem Werke, dessen Sinn dem nüchternen Alltagsverstande auf ewig verschlossen sein wird. Solches Tun aber erschien dem deutschen Philister frevelhaft, der zwar vor einem Kgl. Preußischen Kammergerichtsrat in Demut zu ersterben gewohnt ist, nie und nimmer aber vor Königen des Geistes seinen Hut zu ziehen wußte. Überhaupt war ja der „Geist" dem Philistertum, das in sich selbst von „Geist" begreiflichermaßen noch keine Spur entdeckt hatte, von jeher verdächtig gewesen, weshalb ihm denn auch einzig jene Erscheinungsform des Geistes, den törichter Wahn mit dem Worte „Gespenst" den kleinen Kindern zum Schrecken aufgestellt hatte, einige Achtung abnötigte, da solche Gespenster, wie es hieß, mitunter der leiblichen Existenz des behäbigen Spießbürgers gefährlich werden konnten. So kam es denn, daß man den Geisteskönig Hoffmann, der als echter Dichter so manches Mal die Dämonen in seiner Brust nach außen zu projizieren und in schemenhafte Gestalten zu bannen

versucht hatte, schlankweg mit dem schönen Titel „Gespenster-Hoffmann" beehrte, womit man ihn hinreichend bezeichnet und ein für allemal gebührend abgefertigt zu haben glaubte. Ja, jene spezielle Sorte von deutschen Philistern, die ihr Unwesen in illustrierten und nicht-illustrierten Literaturgeschichten zu treiben pflegt, entblödete sich nicht, zu niedrigster, aus trüben Quellen geschöpfter Verleumdung zu greifen, um so den am geistigen Gängelbande geleiteten Unmündigen jenen „Gespenster-Hoffmann" in der Art des „schwarzen Mannes" als eine Art von literarischem Gottseibeiuns vorzuführen. Daß man Hoffmann die Tatsache, daß er gerne in ebenbürtigem Freundeskreis Punsch zu trinken pflegte, besonders ankreidete, ist bei der notorischen Mäßigkeit des deutschen Philisters, der bekanntlich das Wirtshaus so sehr verabscheut, nicht mehr als natürlich. Die Franzosen waren zwar seit Menschenaltern ganz anderer Meinung und stellten Hoffmann dicht neben Goethe und Heine, aber das hinderte die Herren Gervinus, Scherer und wie jene bezopften deutschen Literaturprofessoren alle hießen, nicht, ihr Urteil immer weiter mit wenig Witz und viel Behagen zum besten zu geben. Daß so einer der edelsten deutschen Geister in seinem Vaterlande lange Zeit hindurch um den guten Ruf gebracht wurde, störte die Herren wenig in ihrem löblichen Tun, und es bedurfte erst angestrengter Arbeit begeisterter Freunde des Hoffmannschen Schaffens, um dem großen Romantiker allmählich wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Dies konnte aber nicht von einseitig literarischem Gesichtspunkt aus geschehen, denn Hoffmanns Wesen wurzelt, wie schon angedeutet, so sehr im Wesen der Musik, daß sogar ein Goethe, dem jenes von Beethoven erschlossene Wunderreich unbekanntes, stets nur mit Widerstreben betretenes Gebiet war, zu falschem Urteil über Hoffmann gelangen mußte, dessen Natur und Schaffen Goethe kaum kannte. Das war natürlich jenen kleinen Geistern, die sich nun behaglich auf das Urteil des Genius berufen konnten, höchst willkommen. Wir aber, die wir ein Jahrhundert deutschen und europäischen Geisteslebens unbefangen überschauen, werden mit Staunen gewahr, welch mächtigen Einfluß Hoffmann auf die germanischen und romanischen Nationen geübt hat, zugleich ein

Johannes der deutschen Musik, deren großen Erfüller und Vollender, Richard Wagner, er, beseelt vom Geiste Beethovens, zu seiner gewaltigen Mission vorbereitete.

Werfen wir nunmehr einen Blick auf Hoffmanns Leben und seien wir dabei besonders achtsam auf jene Momente, in denen sein Hang zur Musik sich dokumentierte. In den äußeren Daten folge ich im wesentlichen hierbei der Grisebachschen Biographie, die indes durch die bevorstehenden Brief- und Tagebuchpublikationen Hans v. Müllers wesentlich ergänzt werden dürfte. Eine monumentale Biographie bereitet die Berliner Akademie der Wissenschaften vor, die damit der Bedeutung Hoffmanns ihre Huldigung erweist.

Hoffmann wurde als Sprößling einer Juristenfamilie am 24. Januar 1776 zu Königsberg in Preußen geboren und erhielt in der Taufe die Vornamen Ernst Theodor Wilhelm — erst später nahm er aus leidenschaftlicher Liebe zu Mozart an Stelle des Namens Wilhelm den Vornamen Amadeus an. Eigenartige Familienverhältnisse entfremdeten den Knaben immer mehr seinem übrigens musikalischen Vater wie seiner hysterischen Mutter und brachten ihn völlig unter den Einfluß eines wunderlichen Oheims, dessen merkwürdige Art zu musizieren Hoffmann in den „Fantasiestücken" und der Novelle „Die Fermate" ergötzlich schilderte, sowie einer Tante Sophie, an der er mit besonderer Liebe hing, und deren Gesang und Lautenspiel ihm unvergeßlich blieb. „Ein durstig Kind", erzählt er von sich selbst, „meiner selbst nicht mächtig, noch ohne in Wort und Rede aufgekeimtes Bewußtsein, schlürfte ich alle Wehmut des wunderbaren Tonzaubers, den die Lautenistin aus ihrem Innersten strömen ließ, in begierigen Zügen ein." Ein anschauliches Bild seines ersten Musikunterrichts hat er dann in den Kreisleriana („Der Musikfeind") gegeben. Auf dem Gymnasium befreundete er sich zunächst mit den Schulwissenschaften wenig; neben der Musik war es vor allem die Zeichenkunst, die ihn besonders anzog, und frühe schon bekundete er seine geniale Anlage zur Karikatur. Auch als Student der Königsberger Universität, an der er bereits im Frühjahr 1792 immatrikuliert wurde, widmete er seine Zeit neben dem Brotstudium, der Jurisprudenz, vornehmlich der

Malerei und der Musik. Während seine Versuche in der Malerei zunächst wenig beachtet wurden, gelang es ihm, schon bald als Musiklehrer Erfolge zu erringen — Erfolge auch in der Eroberung weiblicher Herzen, da eine glühende Liebe zu einer verheirateten Schülerin sich seiner bemächtigte und diese Liebe erwidert wurde, obwohl sein Äußeres wenig reizvoll erschien: sein Wuchs war abnorm klein und sein dunkles Haar tief in die Stirn gewachsen, unter der ein Paar stechende graue Augen und eine gebogene, aber doch feine Nase seinem Antlitz besonderen Ausdruck verliehen.

Frühzeitig auch schon machte er Versuche in der Romanschriftstellerei, ohne es indes hierin zunächst besonders weit zu bringen. Daneben vernachlässigte er seine juristischen Studien durchaus nicht. Er bestand die Examina als Auskultator, Referendar und Assessor vorzüglich und amtierte nacheinander in Glogau, Berlin und Posen. In Posen entfaltete er eine regere musikalische Tätigkeit; er komponierte eine kirchliche Ouvertüre (die erste erhaltene Komposition von ihm, jetzt in der Berliner Bibliothek) und brachte eine verloren gegangene Musik zu Goethes „Scherz, List und Rache" aufs Theater.

Weniger glücklich war sein Debüt als Zeichner, da er auf einer Karnevalsveranstaltung farbige Karikaturen auf bekannte Persönlichkeiten mit witzigen Unterschriften verteilen ließ und dadurch den Zorn des kommandierenden Generals, den er ebenfalls nicht verschont hatte, heraufbeschwor. Dieser beschwerte sich sofort in Berlin über Hoffmann, der gerade zum Regierungsrat befördert werden sollte, und das Ministerium beschloß, ihn zur Strafe in dieser Eigenschaft nach dem kleinen Orte Plozk an der Weichsel zu versetzen. Hoffmann mußte wohl oder übel diese Versetzung über sich ergehen lassen, heiratete aber, bevor er in die „Verbannung" ging, eine Freundin, Michaeline Rohrer, die Tochter des Posener Bürgermeisters.

In Plozk, wo ihm seine junge Frau die Leiden der Verbannung wahrhaft versüßte, arbeitete er wieder literarisch und musikalisch gleichzeitig. Ein kleiner, gegenwärtig wenig Interesse mehr bietender, gegen Schillers „Braut von Messina" gerichteter Aufsatz: „Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt" stammt

aus dieser Zeit ebenso wie die Pläne zu zwei Singspielen, geistliche Werke für die Klöster in der Nähe, einige Sonaten sowie ein Klaviertrio, das er nach Haydns Muster anzulegen gedachte, während er als Meister der Vokalmusik damals schon Mozart und Händel verehrte. Zur Entscheidung über die Richtung, in der er sich künstlerisch fürderhin betätigen wollte, war er damals noch immer nicht gelangt, schreibt er doch in einem Briefe vom 28. Febr. 1804 an seinen treuen Freund Hippel: „Eine bunte Welt, voll magischer Erscheinungen, flimmert und flackert um mich her, — es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen — irgend ein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! — Ob das nun ein Buch, — eine Oper, — ein Gemälde sein wird — quod diis placebit." Wenige Tage darauf wurde er in Anerkennung seiner vorzüglichen Leistungen als Beamter nach Warschau versetzt, dessen reges, geistiges Leben ihm manche Anregung geben konnte. Hier zuerst traten die Werke der romantischen Dichter in seinen Gesichtskreis. Als erste Frucht dieses folgenreichen Ereignisses darf die leider verschollene Komposition des Brentanoschen Singspiels „Die lustigen Musikanten" angesehen werden, das auf dem Warschauer deutschen Theater gegeben wurde und dessen Partitur man viel Gutes nachrühmte, stand sie doch unter dem direkten Einfluß der Mozartschen Form, ohne als eine Nachahmung dieses Meisters bezeichnet werden zu können. Auch eine zweite Oper aus dieser Zeit: „Die ungeladenen Gäste oder der Kanonikus von Mailand" sowie ein Ballett „Arlequin" stammt aus dieser Zeit. Die Opernpartitur ging leider nach Hoffmanns Tode verloren. Erhalten ist dagegen die Musik zu Zacharias Werners Drama „Das Kreuz an der Ostsee", ferner eine Symphonie und eine Messe. Besonderen Wert legte Hoffmann auf eine in Warschau begonnene, aber erst später vollendete, nicht aufgeführte Oper „Liebe und Eifersucht" (nach Calderon, den er schon damals innig verehrte). Das Werk befindet sich in der Berliner Bibliothek.

Auch als reproduzierender Musiker betätigte sich Hoffmann, der übrigens gelegentlich im Chor der Bernhardiner Brüder als Tenor mitwirkte, vornehmlich als Dirigent einer „Musikalischen Gesell-

schaft", die sich aus preußischen Beamten zusammensetzte und sogar über ein eigenes Gebäude verfügte. Hoffmann brachte in diesen im Sommer 1806 beginnenden Konzerten besonders Mozartsche Werke, aber auch Kompositionen von Gluck, Haydn und Cherubini, ja bereits eine Beethovensche Symphonie zur Aufführung. Daneben pflegte er mit Vorliebe die großen alten Meister der italienischen Kirchenmusik, die er, wie sein prächtiger Aufsatz beweist, besonders verehrte. Aber dem merkwürdigen Manne war es nicht genug, in dem Palais der musikalischen Gesellschaft den Taktstock zu schwingen: auch den Pinsel führte er, indem er mit eigener Hand Friese und Plafonds malte und den übrigen Malern Entwürfe lieferte.

Da besetzten im November 1806 die Franzosen Warschau und lösten die preußische Regierung auf. Hoffmann, dessen Familie sich inzwischen um ein Töchterchen vermehrt hatte, wurde brotlos, da nach der Niederlage Preußens die Monarchie so reduziert wurde, daß an eine anderweitige Anstellung nicht mehr zu denken war. Aus der juristischen Laufbahn gewaltsam herausgerissen, beschloß er nun, seine musikalischen Fähigkeiten zu verwerten, und nahm das Angebot einer Musikdirektorstelle am Bamberger Theater an, die er aber erst im Herbst 1808 antreten sollte. Bis dahin hatte er ein Jahr bittersten Leidens durchzumachen, das er nur mit Hilfe seines treuen Freundes Hippel überstand. Inzwischen suchte er durch den Verkauf von Kompositionen und Zeichnungen Geld zu gewinnen; auch eine Oper, deren Text sein künftiger Direktor, Graf Soden, gedichtet hatte („Der Trank der Unsterblichkeit"), komponierte er. Anfang September traf dann Hoffmann mit seiner Frau (die Tochter war inzwischen gestorben) in Bamberg ein, wo er sehr unerquickliche Verhältnisse vorfand, da Graf Soden das Theater einem Direktor namens Cuno abgetreten hatte, der bald abwirtschaftete. Hoffmann kam nur selten zum Dirigieren, verschaffte sich aber als Gesanglehrer eine auskömmliche Existenz. „Ich fühle nun erst recht," schreibt er, „wie durchaus nicht für mich die frühere Karriere war und wie wohl mir das Künstlerleben tut, wozu die Wiedervereinigung mit meinem lieben, herrlichen Weibe nicht wenig beiträgt."

Der Bamberger Aufenthalt war für Hoffmann tatsächlich in jeder Hinsicht höchst folgenreich, bedeutete er doch neben der entschiedenen Wendung zur Kunst vor allem auch den eigentlichen Beginn seiner literarischen, vornehmlich aber seiner musikschriftstellerischen Tätigkeit.

Hoffmann wandte sich Anfang des Jahres 1809 an den Hofrat Rochlitz in Leipzig, der damals die „Allgemeine musikalische Zeitung", das bedeutendste Fachblatt jener Zeit, redigierte, und bot sich als Mitarbeiter in einem von Rochlitz als sehr launig gerühmten, leider nicht erhaltenen Briefe an unter Beifügung eines Requiems als musikalischen Befähigungsnachweises. Rochlitz, der später über seine Beziehungen zu Hoffmann einen durch starke Gedächtnisfehler und vielfach sogar bewußte Unwahrheiten sich auszeichnenden Aufsatz veröffentlichte, nahm das Angebot an und publizierte als erste Probe der literarischen Betätigung Hoffmanns die Novelle „Ritter Gluck", jenes Meisterstück, in dem sich bereits die geniale Eigenart seines Schöpfers aufs herrlichste kundgibt. In der Folgezeit veröffentlichte Hoffmann in der gleichen Zeitschrift noch viele seiner Novellen, soweit sie musikalischen Inhalts waren, darunter das ebenbürtige Seitenstück zum „Ritter Gluck", die Novelle „Don Juan", in der er nach Webers Ausspruch „mit unerhörtem Fantasieglutstrome und tiefem Gemüte Mozarts Geist erfühlte". Weiterhin schrieb er eine große Anzahl musikalischer Rezensionen für das Blatt, darunter sämtliche Aufsätze über Beethoven. Diese Aufsätze, die sich von dem damals üblichen Gerede über die Werke des Meisters bedeutsam unterschieden, erregten sogar die Aufmerksamkeit Beethovens. Der Meister ergriff schließlich die Gelegenheit, um einem Freunde einige Zeilen mitzugeben, die gewiß als schönste Belohnung Hoffmanns gelten konnten. Beethoven schrieb:

Wien, den 23. März 1820

Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir. Erlauben

Sie mir, zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohltut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute und bin

Ew. Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster

Beethoven.

Hoffmanns Besprechungen Beethovenscher Musik sind Meisterwerke musikalischer Analyse; hier kam es Hoffmann nicht nur darauf an, durch poetische Umschreibung das Kunstwerk zu erläutern, sondern er gibt zugleich eine Schritt für Schritt durch Notenbeispiele ergänzte Darlegung des musikalischen Aufbaues, die vor dem Richterstuhl rigorosester fachmännischer Kritik mit Ehren bestehen kann. Doch niemals verfällt er in ein Prunken mit theoretischer Gelehrsamkeit, niemals verliert er bei der Betrachtung der Einzelheiten den Blick auf das Ganze, und so genügt er den Eingeweihten, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein. „Man sorge stets," schreibt er gelegentlich, „daß der tote Buchstabe die Kraft in sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüte des Lesers, damit dieses sich ihm auftue." Und diese Kunst verstand Hoffmann wie kein zweiter. Die gegenüberstellende Charakteristik Haydns, Mozarts und Beethovens z. B., die er in der Einleitung zur Besprechung der fünften Symphonie gibt, suchte Jahrzehnte lang in der gesamten Musikliteratur ihresgleichen. Zu dem Schönsten und Originellsten gehören auch seine Aussprüche über den Urvater aller Harmonie, den gewaltigen Johann Sebastian Bach. Wenn man bedenkt, daß zur Zeit, als Hoffmann schrieb, Bach in den weitesten Kreisen der Musikwelt fast nur noch vom Hörensagen bekannt war, daß das wenige, was man von dem großen Genius kannte, als verstandesmäßiger Arithmetik-Kontrapunkt verschrien war, so muß man staunen über die Kongenialität, mit der Hoffmann aus den wenigen Werken Bachs, die er kennen konnte (erst seit dem 11. März 1829 datiert die neuere Bachbewegung, während Hoffmann schon am 25. Juni 1822 starb), die Tiefe des unergründlichsten Genies ahnte.

Einen großen Teil der musikalischen Aufsätze für die „Allgemeine musikalische Zeitung" schrieb Hoffmann unter der Maske des Kapellmeisters Johannes Kreisler, einer selbsterfundenen Gestalt, die er seine geheimsten Seelenregungen aussprechen ließ. All seine Liebe zur göttlichen Kunst und ihren Propheten, all sein Sehnen und Verlangen, seinen bittersten Haß und seine tiefe Verachtung gegen Unkunst und Dilettantismus, gegen den schnöden Mißbrauch, der mit der „herrlichen, heiligen Musika" getrieben wird, hat er in diese Gestalt gebannt. Die tiefsten Aussprüche über die Kunst und ihre Meister legt er Kreisler in den Mund, ihn läßt er die scharfe Lauge seines beißenden Spottes über die Afterkunst und ihre Götzen aussprechen. Die nacheinander entstandenen Kreisleriana, der Briefwechsel Kreislers mit Wallborn usw., wie die fragmentarische Biographie Kreislers in dem seltsamen Doppelroman „Kater Murr" legen davon Zeugnis ab; und noch in seinen letzten Lebenstagen dachte er an ein Werk „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers", das ebenfalls Kreisler zum Helden haben sollte. Kreislers Wahnsinn ist jedoch kein Wahnsinn im vulgären Sinne — es ist ein göttlicher Wahnsinn, es ist die Flamme des Genius. Aber selbst wenn Kreisler-Hoffmann ganz toll zu sein scheint, liegt ein tiefer Sinn in seinen Worten. Zeugt eine Bemerkung Kreislers, er habe sich im Unmut über ein mißlungenes Trio ein Kleid, das in Cis-moll gehe, gekauft, worauf er dann zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen in E-dur-Farbe gesetzt, zeugt die Absicht Kreislers, sich gelegentlich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte zu erdolchen, nicht von einer Feinheit der Tonempfindung, die, in solch toller Form ausgesprochen, fast Grauen erwecken kann? Doch das Grauen, das Hoffmann so oft erweckt, ist niemals durch ein albernes Ammenmärchen hervorgerufen; wer schärfer schaut, wird bemerken, daß es aus den tiefsten und geheimnisvollsten Beziehungen resultiert, die Hoffmann zwischen der äußeren Welt der Erscheinung und dem metaphysischen Untergrund alles Seins aufzeigt; die Quelle aber, aus der er schöpft, ist der Geist der Musik, die, wie Schopenhauer sagt, nicht gleich anderen Künsten die Ideen oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern un-

mittelbar den Willen, das An-sich der Welt, ausspricht. Hoffmann selbst hat diesen Gedanken schon dunkel vorgeahnt, wenn er schreibt: „Keine Kunst geht so ganz und gar aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur einzig rein geistiger, ätherischer Mittel als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton."

Neben der literarischen Tätigkeit vernachlässigte Hoffmann in Bamberg das Schaffen nicht. Er schrieb eine Oper „Julius Sabinus", mehrere Schauspielmusiken und Melodramen, zwei Klaviersonaten, ein Quintett, ein Miserere und anderes mehr. In engere Beziehungen zum Theater, das er seit Cunos Zusammenbruch verlassen hatte, trat er wieder, als sein Freund Holbein die Direktion übernahm und den vielseitigen Künstler als Theaterkomponist, Dekorateur und Architekt engagierte. Daneben malte er noch die im Besitze eines seiner Freunde befindliche Altenburg bei Bamberg mit Fresken aus, die leider der Barbarei späterer Besitzer zum Opfer gefallen sind. Auf der Altenburg faßte er auch den Plan, aus Fouqués Märchen „Undine" eine Oper zu gestalten. Da Fouqué sich alsbald bereit fand, selbst die Bearbeitung des Textbuches zu übernehmen (warum Hoffmann, der übrigens das Szenarium selbst entworfen hatte, nicht auch den Text schrieb, sagt er in seinem Dialoge „Der Dichter und der Komponist"), so schwebte Hoffmann im höchsten Entzücken. Es sollte aber noch einige Zeit dauern, bis dieses sein Meisterwerk, das er sogleich, noch im Sommer 1812 begann, zur Aufführung kam. Die ereignisreiche Bamberger Zeit, in die auch eine für den Dichter so unendlich fruchtbare Liebe zu seiner schönen Gesangsschülerin Julia Mark fiel, sollte nicht zu Ende gehen, bevor Hoffmann nicht auch als literarischer Autor einen wichtigen Schritt tat; er unterzeichnete den ersten Verlagsvertrag, wonach er unter dem Titel „Fantasiestücke in Callots Manier" seine musikalischen Aufsätze mit anderen, speziell aus den Bamberger Erlebnissen hervorgegangenen literarischen Arbeiten publizieren sollte. Im April 1813 verließ er dann Bamberg, da sein Freund die Theaterdirektion niedergelegt hatte, und wandte sich nach Dresden, wohin er

als Musikdirektor der Sekondaschen Truppe ein Engagement angenommen hatte. Wenige Tage nach seinem Eintreffen in dem von Preußen und Russen besetzten Dresden mußten die Verbündeten die Stadt räumen, und als nun Napoleon einzog, begannen die Russen vom anderen Ufer der Elbe her die Stadt zu beschießen. Jene gefahrvollen Zeiten waren es, die sich in dem Dialog „Der Dichter und der Komponist" widerspiegeln, jenem Werke, das die epochemachenden Gedanken, die Richard Wagner verwirklichen sollte, zum ersten Male aussprach. Und merkwürdig genug, gerade in jenen Tagen wurde Wagner geboren, und am Tage nach seiner Geburt traf Hoffmann selbst in Leipzig, der Geburtsstadt Wagners, ein, da Direktor Sekonda dort der Kriegsunruhen halber weilte und ihn aufgefordert hatte, herüberzukommen. Gerade in jener Zeit war es auch, wo Hoffmann die Partitur seiner Oper „Undine" der Vollendung zuführte, jenes Werkes, das, eine Fülle von Anregungen in sich schließend, die romantische Oper begründen und, Karl Maria von Weber mit neuen Ideen befruchtend, auf eben jenen neugeborenen Meister mittelbar einwirken sollte, ein Zusammenhang, seltsam genug, wenn man bedenkt, daß noch im gleichen Jahre Jean Paul, eine aus Bayreuth datierte Vorrede zu Hoffmanns „Fantasiestücken" schreibend, mit prophetischem Gruß den Mann willkommen hieß, der eine rechte Oper zugleich dichten und setzen werde.

Die Schlacht bei Leipzig, die, einem reinigenden Gewitter gleich, die trüben Wolken vom politischen Himmel verscheuchen und der Machtgier des genialen Korsen Einhalt gebieten sollte, wirkte auch auf Hoffmanns Schicksal zurück. Seine infolge Kränklichkeit und Mißmut immer weniger haltbar gewordene Theaterstellung wieder mit der sicheren Existenz des Beamten zu vertauschen, bot sich nunmehr bei der Wiederaufrichtung des preußischen Staates erwünschte Gelegenheit, und Freund Hippel, dessen Einfluß beim Ministerium nicht gering war, bot sogleich hilfreiche Hand zur Vermittlung. Hoffmann sollte zunächst, um sich wieder einzuarbeiten, ein halbes Jahr ohne Gehalt beim Kammergericht arbeiten und dann nach seiner Anciennität als Rat angestellt werden.

Im Herbst 1814 traf Hoffmann in Berlin ein, wo er als Verfasser der inzwischen erschienenen „Fantasiestücke" von den Romantikern mit offenen Armen empfangen wurde. Bald schon wurde im Opernhause ein von Fouqué gedichtetes und von Hoffmann komponiertes Festspiel, mit dem sich Hoffmann günstig einführte, gespielt, und sofort eröffneten sich die besten Aussichten auf eine Aufführung der „Undine". Diese fand, nachdem Hoffmann indessen tatsächlich zum Kammergerichtsrat ernannt worden war, am 3. August 1816 statt. Der Erfolg war ganz außerordentlich, wozu auch die genialen, von Hoffmann selbst in Gemeinschaft mit Schinkel entworfenen Dekorationen nicht wenig beitrugen. Dreiundzwanzigmal wurde das Werk innerhalb eines Jahres gegeben, da brannte plötzlich, zwei Tage nach einer Aufführung der Oper, das Haus am 29. Juli 1817 mit sämtlichen Dekorationen und Requisiten ab. Hoffmann hat über diesen Brand einen höchst possierlichen Bericht mit beigefügter Karikatur an Adolf Wagner, den Onkel Richard Wagners, geschrieben, da er alles von seiner Wohnung, die dabei in große Gefahr geriet, mit ansehen mußte. Der Intendant Graf Brühl, der für „Undine" außerordentlich eingenommen war, wollte das Werk so bald wie möglich wieder im Opernhaus geben; allein Hoffmann erklärte, daß ihm der große Raum dieses Hauses für seine Oper nicht geeignet erscheine, und so schlief die Angelegenheit ein, — auf volle 90 Jahre! Ja, es bildete sich bald schon die auch vom alten Zelter, dem Freunde Goethes, verbreitete Sage, die Partitur der „Undine" sei bei dem Brande ebenfalls vernichtet worden, und dieses Märchen spukt vielfach noch heute. Glücklicherweise blieben die beiden Partituren von Hoffmanns Hand erhalten. Schon im Jahre 1839 kündigte der Berliner Musikschriftsteller Hieronymus Truhn (1811—86), ein begeisterter Verehrer Hoffmanns, in einem trefflichen, heute fast verschollenen Aufsatze über Hoffmanns musikalischen Nachlaß („Der Freihafen", Galerie von Unterhaltungsbildern c., zweiter Jahrgang, drittes Heft) die Neuherausgabe der „Undine" an, aber es hatte damit gute Wege, obwohl auch neuerdings José Vianna da Motta in den Bayreuther Blättern 1898 in einer ausführlichen Analyse auf das Werk hin-

wies. Erst jetzt, in diesen Tagen, ist eine erstmalige Herausgabe des Klavierauszuges, von Hans Pfitzner bei C. F. Peters in Leipzig besorgt, erschienen, und diese eminente Tat kann von allen, denen Hoffmann teuer ist, ja von jedem Freunde der Romantik überhaupt, nicht freudig genug begrüßt werden.

Mit Hoffmanns Werke ist die romantische Oper geschaffen. Alle Errungenschaften der folgenden Meister finden sich hier im Keime, ja, der erste große Meister der musikalisch-dramatischen Romantik, Karl Maria v. Weber, ist in einem bisher kaum geahnten Maße durch Hoffmanns geniale Neuerungen, unter deren Bann er mit der Komposition des „Freischütz" begann, beeinflußt worden. Weber hatte Hoffmann im Jahre 1811 zu Bamberg kennen gelernt. Da saßen die beiden Männer, wie Webers Sohn in der Biographie seines Vaters erzählt, in der „Rose" zu Bamberg abends „beim kühlen Frankenwein" zusammen, und Hoffmann interessierte den zukünftigen Komponisten des „Freischütz" schon damals „durch das diabolische Blitzleuchten in seinem genialen Wesen" so sehr, daß später eine nahe Bekanntschaft, ja, soweit die Heterogeneität der Charaktere es zuließ, sogar eine Art Freundschaft sich anspann, die beide Künstler wirksam anregte. Fünf Jahre später kam Weber von Prag nach Berlin, wo er alsbald bei Gubitz in einer Gesellschaft den ehemaligen vagierenden Musikanten als wohlangestellten Kammergerichtsrat wieder fand. Das war kurz vor der Uraufführung der „Undine", der indes Weber nicht beiwohnen konnte. Erst im November kehrte Weber nach Berlin zurück, wo er sogleich mehrere Aufführungen der Oper hörte. „Abends war ‚Undine', in die ich mit der gespanntesten Erwartung ging," schreibt er an seine Braut, „die Musik ist ungemein charakteristisch, geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll geschrieben, so daß ich große Freude und Genuß dran hatte. Gegeben wurde sie sehr gut, und die Schönheit der Dekoration ist wirklich außerordentlich. Ich war so erfüllt davon, daß ich gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, ihm meinen Dank und Teilnahme zu bezeigen." Wie begeistert Weber in der Tat war, beweist ein kurz darauf ausgearbeiteter, in der „Allgemeinen Musi-

kalischen Zeitung" erschienener Aufsatz Webers, der auch in seine gesammelten Schriften aufgenommen ist. Kann es wohl ein schöneres Lob geben, als wenn ein Meister vom Range Webers sich über ein Werk folgendermaßen vernehmen läßt: „Die Oper ist wirklich ein Guß, und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zum Ende das Interesse für die musikalische Entwicklung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmäht, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln ... Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommenen Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien."

Im eigentlichen Mittelpunkt der Handlung steht neben der lieblichen Gestalt Undinens vor allem Kühleborn als gewaltiger, unversöhnlicher Elementargeist, in dämonischer Größe sich aufreckend. Schon die ungeheuren Intervallschritte (mit Vorliebe Duodezimensprünge) seiner Stimme lassen ihn hoch über menschliches Maß emporragen. In seiner Partie finden sich Stellen von erschütterndem Ausdruck, verstärkt durch unheimliche Instrumentalfarbenmischungen tiefer Holzbläser (zum ersten Male vor Weber!), geteilter Violoncelli und Pianissimo-Blechbläser. Namentlich ist der Ausdruck des Hohnes und

der Ironie dem Menschenvolk gegenüber — ein echt Hoffmannscher Zug — geradezu genial gelungen. Der Augenblick, wo Kühleborn sich für einen Schneider ausgibt, der zur Hochzeit bestellt sei, sucht seinesgleichen und erinnert in der kühnen Intervallführung schon an Wagner. Überhaupt, wieviel „Zukunftsmusik" steckt in diesem großartigen Werke! Stellt man ihm Lortzings heute einzig bekannte, um volle 20 Jahre später entstandene Oper gegenüber, so sieht man, wie verblaßt die Lortzingsche Romantik mit ihrem sentimental-altväterischen Kühleborn dagegen wirkt, und wie einzig die allerdings dem Werke etwas gewaltsam aufgepfropften komischen Partien ihm ein gewisses populäres Übergewicht verschaffen, das freilich auch wohl auf der sehr geschickten Textanlage beruht.

Auf Hoffmanns musikalische Sprache, so originell sie auch erscheint, haben außer Beethovens Instrumentalmusik vor allem zwei Vorbilder eingewirkt, denen er beiden unsterbliche Denkmäler in Novellenform gesetzt hat: Gluck und Mozarts Don Juan. Während der Einfluß Glucks nur gelegentlich in der übrigens meisterhaft gewahrten Form, der nie etwas Konventionelles anhaftet, und in der Strenge der Deklamation bei den wenigen Rezitativen zu erkennen ist, darf man sagen, daß Hoffmann aus den romantischen Elementen des Mozartschen Meisterwerkes heraus zum ersten Male ein rein romantisches Kunstwerk entwickelt hat. Hielt er doch, wie er in seinem großartigen Dialoge „Der Dichter und der Komponist" ausführte, die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause. „Sie ist die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres Leben erwecken."

Die Aufführung der „Undine" bezeichnet die letzte große Etappe auf Hoffmanns musikalischer Laufbahn. Darnach hat er kein größeres musikalisches Werk mehr vollendet, obwohl er noch eine Oper geplant hatte. Von jetzt an nahm ihn seine ausgedehnte literarische Tätigkeit neben den Amtsgeschäften völlig in Anspruch, war er doch rasch einer der beliebtesten Novellisten geworden, und was ihm noch an Zeit und Kraft übrigblieb, das verwendete er auf eine ausge-

dehnte Geselligkeit mit gleichgesinnten Freunden, wie er es in den „Serapionsbrüdern" so anschaulich geschildert hat. Berühmt waren auch seine Zusammenkünfte mit Ludwig Devrient in der Weinstube von Lutter und Wegner, die heute noch von dem Glanze jener Tage zehrt. Noch dreimal sollte indessen Hoffmann in wichtigen Angelegenheiten eine Rolle spielen. Das einemal handelte es sich um eine amtliche Angelegenheit, die in seltsame Verquickung mit einem seiner literarischen Werke, dem Märchen „Meister Floh", geriet. Kurz gesagt: Hoffmann zeigte sich in dieser den Turnvater Jahn, den seine Feinde des Hochverrats bezichtigten, betreffenden Sache als ein ganzer Mann, der sich nicht scheute, im Interesse der Wahrheit und Gerechtigkeit selbst einflußreichen Koterien die Stirne zu bieten, und der sich sogar von dem Ministerium, das das Recht zu beugen gewillt war, nicht einschüchtern ließ.

Bedeutsam war auch die Rolle, die Hoffmann in der musikalischen Bewegung jener Tage spielte. Als Spontini, der noch von Wagner hochgeschätzte Meister des großen musikalischen Dramas, zum Berliner Generalmusikdirektor ernannt worden war, rief ihm Hoffmann einen begeisterten Willkommgruß zu. Sodann übernahm er, „weil der König es wünscht, nolens volens", wie er an Hippel schrieb, die Übersetzung der Spontinischen Oper „Olympia" vom Französischen ins Deutsche, ein wahres Meisterstück mustergültiger Übersetzungskunst. Die Resultate seiner eingehenden Beschäftigung mit dem Werke legte dann Hoffmann in dem leider Fragment gebliebenen großartigen Aufsatz „Nachträgliche Bemerkungen über Olympia" nieder. In diesem Aufsatze gab er geradezu ein Kompendium genialer Betrachtung der Geschichte der Oper, wie es erst wieder Wagner in „Oper und Drama", von ganz ähnlichen Gesichtspunkten ausgehend, gelingen sollte. Hoffmann war also überzeugter Anhänger Spontinis geworden, was ihm, wenn man einmal Wagners Erinnerungen an diesen Meister gelesen hat, sicher nicht zum Vorwurf gereichen kann. Nun kam er aber, als sich der Gegensatz zwischen Spontini und Weber immer mehr vertiefte, in eine sehr unerquickliche Situation, um so mehr, als er über den am 18. Juni 1821 zum ersten Male aufgeführten und mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommenen „Freischütz", der die Nieder-

lage Spontinis besiegelte, referieren mußte. Sicher ist diese anscheinend etwas allzurasch und unbesonnen hingeschriebene Kritik nicht unter einem guten Stern entstanden, zumal Hoffmann, im Ärger über den demonstrativ gegen Spontini gerichteten Beifall manche gallige Wendung hat einfließen lassen, die besser ungeschrieben geblieben wäre. Aber gar so schlimm, wie Max Maria von Weber, der Sohn des Meisters, die Angelegenheit in der Biographie seines Vaters darstellt, und wie es nach ihm alle Weberbiographen getan, ist die Sache doch nicht. Liest man die Kritik unbefangen durch, so findet man, daß Hoffmann, der den Textdichter Kind mit bitterem Spott übergießt, gerade Weber volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. Wer Hoffmann und seine Schriften kennt, weiß, was es heißt, wenn Hoffmann erklärt, seit Mozart sei außer Beethovens „Fidelio" nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben worden als der „Freischütz"! Merkwürdig ist nur, daß Hoffmann für die Romantik des Stoffes, die in ihm doch vielfach verwandte Saiten hätte zum Erklingen bringen müssen, gar nichts übrig hatte. Hoffmanns literarische Tätigkeit, in der das Schauerliche, das er bei der Freischützkritik mit Goethe als „Kribskrabs der Imagination" ablehnte, oft eine so bedeutende Stelle einnimmt, war eben völlig getrennt von seinem musikalisch-dramatischen Empfinden, das durchaus in klassischen Formen seine höchste Befriedigung fand und diese selbst in der romantischen Oper nicht missen wollte. Weber war jedenfalls durch Hoffmanns Kritik aufs tiefste gekränkt und vermied fortan jede Berührung mit ihm. Hoffmann, schon damals sicher leidend, überlebte die Angelegenheit nur um ein Jahr.

Seine Krankheit, die sich als Rückenmarksdarre enthüllte, gestaltete sich im Frühjahr 1822 immer qualvoller, so daß er zur Abfassung seines Testamentes zu schreiten sich beeilte. Zur Lähmung der Beine trat schließlich eine totale Lähmung der Arme hinzu, was ihn aber nicht hinderte, in gutem Humor weiter schriftstellerisch tätig zu sein, indem er seine Gedanken einem Schreiber diktierte. Eine köstliche, von feinster Beobachtung zeugende Novelle: „Des Vetters Eckfenster" enthält die ergreifende Schilderung seines damaligen Zustandes. Am 25. Juni hatte Hoffmann ausgelitten.

Sein Grab auf dem Neuen Friedhof vor dem Halleschen Tor trägt eine Inschrift, die nicht zu viel besagt:

E. T. W. Hoffmann
geb. Königsberg in Preußen
den 24. Januar 1776
gest. Berlin den 25. Juny 1822
Kammer-Gerichts-Rath
ausgezeichnet
im Amte
als Dichter
als Tonkünstler
als Maler.
Gewidmet von seinen Freunden.

Wenn wir hier von der Bedeutung Hoffmanns als eines der größten und einflußreichsten Erzähler der Weltliteratur völlig absehen wollen, so bleibt noch genug des Rühmenswerten, Einzigartigen übrig. (Eine ausführliche Würdigung der Stellung Hoffmanns innerhalb der Romantik muß ich mir für mein 1907 bei B. G. Teubner in Leipzig erscheinendes Buch „Die musikalische Romantik in Deutschland" vorbehalten.) Was Hoffmann als schaffender Künstler mit seiner „Undine" geleistet, wurde bereits angedeutet. Auch als Musikschriftsteller hat er sich bahnbrechend gezeigt: er ist der Vater der Musikschriftstellerei im modernen Sinne, die er von den Fesseln einer trocken-zunftmäßigen Betrachtungsweise erlöste und, ausgerüstet mit tiefster Sachkenntnis und einer wahrhaft universellen Bildung, beseelt von innigstem Nachempfinden gewissermaßen erst begründete. Ihm folgte Schumann, von Hoffmanns Schriften ebenso wie von dem ungleich gefühlsseligeren und als Musiker stets im Dilettantismus stecken gebliebenen Jean Paul beeinflußt. Schumann, der „Fantasiestücke" und „Kreisleriana" in Tönen dichtete, schuf seine „Davidsbündler" nach dem Muster der Hoffmannschen „Serapionsbrüder" und holte sich manches Rüstzeug aus der Schatzkammer der Hoffmannschen Gedankenwelt. Berlioz, gewissermaßen ein neuer „Kapellmeister Kreisler", zeigt sich ebenfalls aufs tiefste von Hoffmanns Schriften, deren gro-

tesken Humor er mit Glück sich zu eigen machte, berührt. Die engsten, geradezu mystischen Beziehungen aber verknüpfen Hoffmann mit Wagner, der sich schon frühzeitig einer leidenschaftlichen Lektüre der Hoffmannschen Schriften ergab und sicherlich dort neben stofflichen Hinweisen die ersten Anregungen zu seinen Gedanken über das musikalische Drama und für seine Stellung zu Beethoven fand. Hoffmanns Einfluß auf Wagners Werke erstreckt sich, von den „Feen" begonnen über „Tannhäuser" und „Meistersinger" bis zum „Parsifal", und in Wagners Schriften, die zunächst in der ersten Pariser Zeit völlig wie „Kreisleriana" anmuten, finden sich überall Parallelstellen zu Hoffmannschen Aussprüchen, denn, wie Hoffmann so herrlich sagte, „ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft."

I. Teil

Aus den musikalischen Novellen

1. Der Dichter und der Komponist

Du hast, sprach Ottmar, du hast, mein lieber Freund Theodor! mir durch deine Erzählung deine Bestrebungen in der herrlichen Kunst der Musik recht vor Augen gebracht. Ein jeder von uns trachtete, dich hin zu verlocken in ein anderes Gebiet. Während Lothar nur Instrumentalsachen von dir hören wollte, bestand ich auf komische Opern, und während Cyprian in, wie er jetzt eingestehen wird, gänzlich form- und regellosen Gedichten, die du komponieren solltest, dir das Unerhörte zutraute, gefielst du dich nur in ernster Kirchenmusik. So, wie die Sachen nun einmal stehen, möchte doch wohl die ernste, tragische Oper die höchste Stufe sein, die zu erreichen der Komponist streben muß, und es ist mir unbegreiflich, daß du nicht schon längst ein solches Werk unternommen und etwas Tüchtiges geleistet hast.

Wer anders, erwiderte Theodor, wer anders ist schuld an meiner Säumnis als du, Ottmar, ebenso wie Cyprian und Lothar? Hat sich wohl einer von euch entschließen können, mir eine Oper zu schreiben, alles Bittens, Flehens, Andringens ungeachtet?

Wunderlicher Mensch, sprach Cyprian, hab' ich nicht genug mit dir über Operntexte gesprochen? verwarfst du nicht die sublimsten

Ideen als gänzlich unausführbar? — Verlangtest du nicht zuletzt sonderbarerweise, daß ich förmlich Musik studieren solle, um deine Bedürfnisse verstehen und sie befriedigen zu können? — Da mußte mir ja wohl alle Lust zur Poesie der Art vergehen, als du, von dem ich das nimmermehr geglaubt, zeigtest, daß du ebensogut wie alle handwerksmäßigen Komponisten, Kapellmeister und Musikdirektoren an der hergebrachten Form klebst und davon auf keine Weise abweichen willst.

Was aber, nahm Lothar das Wort, was aber gar nicht zu erklären ist: Sagt, warum in aller Welt schreibt sich Theodor, der des Wortes, des poetischen Ausdrucks mächtig ist, nicht selbst eine Oper? — Warum mutet er uns zu, daß wir Musiker werden sollen und unser dichterisches Talent verschwenden, nur um ein Ding zu schaffen, dem er erst Leben und Regung gibt? Kennt er nicht am besten sein Bedürfnis? Liegt es nicht bloß an der Imbezillität der meisten Komponisten, an ihrer einseitigen Ausbildung, daß sie anderer Hilfe bedürfen zu ihrem Werk? — Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?

Das klingt, sprach Theodor, das klingt alles ganz erstaunlich plausibel, und ist doch so ganz und gar nicht wahr. Es ist, wie ich behaupte, unmöglich, daß irgendeiner allein ein Werk schaffe, gleich vortrefflich in Wort und Ton.

Das, fuhr Lothar fort, das, lieber Theodor, bildest du dir nur ein, entweder wegen unbilliger Mutlosigkeit oder wegen — angeborner Faulheit. Der Gedanke, dich erst durch die Verse durcharbeiten zu müssen, um zu den Tönen zu gelangen, ist dir so fatal, daß du dich gar nicht darauf einlassen magst, unerachtet ich doch glaube, daß dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmt.

Ganz gewiß, riefen Cyprian und Ottmar.

Ihr treibt mich in die Enge, sprach Theodor, erlaubt, daß ich statt aller Widerlegung euch ein Gespräch zweier Freunde über die Bedingnisse der Oper vorlese, das ich vor mehreren Jahren aufschrieb.

— Die verhängnisvolle Zeit, die wir erlebt, war damals im Beginnen. Ich glaubte meine Existenz in der Kunst gefährdet, ja vernichtet, und mich überfiel eine Mutlosigkeit, die auch wohl in körperlichem Kränkeln ihren Grund haben mochte. — Ich schuf mir damals einen Freund, der statt des Kiels das Schwert ergriffen. Er richtete mich auf in meinem Schmerz, er stieß mich hinein in das bunteste Gewühl der großen Ereignisse und Taten jener glorreichen Zeit.

Ohne weiteres begann Theodor:

Der Feind war vor den Toren, das Geschütz donnerte ringsumher, und feuersprühende Granaten durchschnitten zischend die Luft. Die Bürger rannten mit vor Angst gebleichten Gesichtern in ihre Wohnungen, und die öden Straßen erhallten von dem Pferdegetrappel der Reiterpatrouillen, die dahersprengten und fluchend die zurückgebliebenen Soldaten in die Schanzen trieben. Nur Ludwig saß in seinem Hinterstübchen, ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, fantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte soeben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte das Werk, wie Beethovens Kompositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja es sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das beengte, dürftige Leben treten, und mit holden Sirenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken. Da trat die Wirtin ins Zimmer, scheltend, wie er in dieser allgemeinen Angst und Not nur auf dem Flügel spielen könne, und ob er sich denn auf seinem Dachstübchen totschießen lassen wolle. Ludwig begriff die Frau eigentlich nicht, bis in dem Augenblick eine daherbrausende Granate ein Stück des Daches wegriß und die Fensterscheiben klirrend hineinwarf; da rannte die Wirtin schreiend und jammernd die Treppe hinab, und Ludwig eilte, sein Liebstes, was er nun besaß, nämlich die Partitur der Symphonie, unter dem Arm tragend, ihr nach in den Keller. Hier war die ganze Hausgenossenschaft versammelt. In einem Anfall von Liberalität, die ihm sonst gar nicht eigen, hatte der im untern Stock

wohnende Weinwirt ein paar Dutzend Flaschen seines besten Weins preisgegeben; die Frauen brachten unter Zittern und Zagen, doch, wie immer, auf des Leibes Nahrung und Notdurft bedacht, manches köstliche Stück aus ihrem Küchenvorrat im zierlichen Strickkörbchen herbei; man aß, man trank — man ging aus dem durch Angst und Not exaltierten Zustand bald über in das gemütliche Behagen, wo Nachbar an Nachbar sich schmiegend, Sicherheit sucht und zu finden glaubt, und gleichsam jeder kleinliche, künstliche Pas, den die Konvenienz gelehrt, in dem großen Dreher untergeht, zu dem des Schicksals eherne Faust den gewaltigen Takt schlägt. Vergessen war der bedrängte Zustand, ja die augenscheinliche Lebensgefahr, und muntere Gespräche ergossen sich von begeisterten Lippen. Hausbewohner, die, sich auf der Treppe begegnend, kaum den Hut gerückt, saßen Hand in Hand beieinander, ihr Innerstes in wechselseitiger, herzlicher Teilnahme aufschließend. Sparsamer fielen die Schüsse, und mancher sprach schon vom Heraufsteigen, da die Straße sicher zu werden scheine. Ein alter Militär ging weiter und bewies soeben, nachdem er zuvor über die Befestigungskunst der alten Römer und über die Wirkung der Katapulte ein paar lehrreiche Worte hatte fallen lassen, auch aus neuerer Zeit des Vauban[1]) mit Ruhm erwähnt, daß alle Furcht unnütz sei, da das Haus ganz außer der Schußlinie liege — als eine anschlagende Kugel die Ziegelsteine, womit man die Zuglöcher verwahrt, in den Keller schleuderte. Niemand wurde indessen beschädigt, und als der Militär mit dem vollen Glase auf den Tisch sprang, von dem die Ziegelsteine die Flaschen hinabgeworfen, und jeder fernern Kugel Hohn sprach, kehrte allen der Mut wieder. — Dies war indessen auch der letzte Schreck; die Nacht verging ruhig, und am andern Morgen erfuhr man, daß die Armee eine andere Stellung genommen und dem Feinde freiwillig die Stadt geräumt habe. Als man den Keller verließ, durchstreiften schon feindliche Reiter die Stadt, und ein öffentlicher Anschlag sagte den Einwohnern Ruhe und Sicherheit des Eigentums zu. Ludwig warf sich in die bunte Menge, die, auf das neue Schauspiel begierig, dem feindlichen Heerführer entgegenzog, der unter dem lustigen Klange der Trompeten, umgeben von glänzend ge-

kleideten Garden, eben durch das Tor ritt. — Kaum traute er seinen Augen, als er unter den Adjutanten seinen innig geliebten akademischen Freund Ferdinand erblickte, der in einfacher Uniform, den linken Arm in einer Binde tragend, auf einem herrlichen Falben dicht bei ihm vorüberkurbettierte. „Er war es — er war es wahr und wahrhaftig selbst!" rief Ludwig unwillkürlich aus. Vergebens suchte er dem Freunde zu folgen, den das flüchtige Roß schnell davontrug, und gedankenvoll eilte Ludwig in sein Zimmer zurück; aber keine Arbeit wollte vonstatten gehen, die Erscheinung des alten Freundes, den er seit Jahren ganz aus dem Gesichte verloren, erfüllte sein Inneres, und wie in hellem Glanz trat die glückselige Jugendzeit hervor, die er mit dem gemütlichen Ferdinand verlebt. Ferdinand hatte damals keineswegs irgend eine Tendenz zum Soldatenstande gezeigt; er lebte ganz den Musen, und manches geniale Erzeugnis beurkundete seinen Beruf zum Dichter. Um so weniger begreiflich war daher Ludwigen die Umformung seines Freundes, und er brannte vor Begierde, ihn zu sprechen, ohne zu wissen, wie er es anfangen solle, ihn aufzufinden. — Immer lebendiger und lebendiger wurde es nun am Orte, ein großer Teil der feindlichen Armeen zog durch, und an ihrer Spitze kamen die verbündeten Fürsten, welche sich daselbst einige Tage Ruhe gönnten. Je größer aber nun das Gedränge im Hauptquartier wurde, desto mehr schwand Ludwigen die Hoffnung, den Freund wieder zu sehen, bis dieser endlich in einem entlegenen, wenig besuchten Kaffeehause, wo Ludwig sein frugales Abendbrot zu verzehren pflegte, ihm ganz unerwartet mit einem lauten Ausruf der innigsten Freude in die Arme fiel. Ludwig blieb stumm, denn ein gewisses unbehagliches Gefühl verbitterte ihm den ersehnten Augenblick des Wiederfindens. Es war ihm, wie manchmal im Traume man die Geliebten umarmt, und diese sich nun schnell fremdartig umgestalten, so daß die schönsten Freuden schnell untergehen im höhnenden Gaukelspiel. — Der sanfte Sohn der Musen, der Dichter manches romantischen Liedes, das Ludwig in Klang und Ton gekleidet hatte, stand vor ihm im hohen Helmbusch, den gewaltigen, klirrenden Säbel an der Seite, und verleugnete selbst seine Stimme im harten, rauhen Ton aufjauchzend!

Ludwigs düsterer Blick fiel auf den verwundeten Arm und glitt hinauf zu dem Ehrenorden, den Ferdinand auf der Brust trug. Da umschlang ihn Ferdinand mit dem rechten Arm und drückte ihn heftig und stark an sein Herz. „Ich weiß," sagte er, „was du jetzt denkst, was du empfindest bei unserm Zusammentreffen! — Das Vaterland rief mich, und ich durfte nicht zögern, dem Rufe zu folgen. Mit der Freude, mit dem glühenden Enthusiasmus, den die heilige Sache entzündet hat in jedes Brust, den die Feigherzigkeit nicht zum Sklaven stempelt, ergriff diese Hand, sonst nur gewohnt, den leichten Kiel zu führen, das Schwert! Schon ist mein Blut geflossen, und nur der Zufall, der es wollte, daß ich unter den Augen des Fürsten meine Pflicht tat, erwarb mir den Orden. Aber glaube mir, Ludwig! die Saiten, die so oft in meinem Innern erklungen und deren Töne so oft zu dir gesprochen, sind noch unverletzt; ja, nach grausamer, blutiger Schlacht, auf einsamen Posten, wenn die Reiter im Biwak um das Wachtfeuer lagen, da dichtete ich in hoher Begeisterung manches Lied, das in meinem herrlichen Beruf, zu streiten für Ehre und Freiheit, mich erhob und stärkte." Ludwig fühlte, wie sein Inneres sich aufschloß bei diesen Worten, und als Ferdinand mit ihm in ein kleines Seitengemach getreten und Kasket und Säbel abgelegt, war es ihm, als habe der Freund ihn nur in wunderlicher Verkleidung geneckt, die er jetzt abgeworfen. Als beide Freunde nun das kleine Mahl verzehrten, das ihnen indessen aufgetragen war, und die Gläser, aneinander gestoßen, lustig erklangen, da erfüllte sie froher Mut und Sinn, die alte, herrliche Zeit umfing sie mit allen ihren bunten Farben und Lichtern, und alle jene holdseligen Erscheinungen, die ihr vereintes Kunststreben wie mit mächtigem Zauber hervorgerufen, kamen wieder in herrlichem Glanze erneuter Jugend. Ferdinand erkundigte sich angelegentlich nach dem, was Ludwig unter der Zeit komponiert habe, und war höchlich verwundert, als dieser ihm gestand, daß er noch immer nicht dazu gekommen sei, eine Oper zu setzen und auf das Theater zu bringen, da ihn bis jetzt durchaus kein Gedicht, was Sujet und Ausarbeitung anbelange, zur Komposition habe begeistern können.

Ich begreife nicht, sagte Ferdinand, daß du selbst, dem es bei einer höchst lebendigen Fantasie durchaus nicht an der Erfindung des Stoffs fehlen kann, und dem die Sprache hinlänglich zu Gebote steht, dir nicht längst eine Oper gedichtet hast!

Ludwig. Ich will dir zugestehen, daß meine Fantasie wohl lebendig genug sein mag, manches gute Opernsujet zu erfinden; ja, daß, zumal wenn nachts ein leichter Kopfschmerz mich in jenen träumerischen Zustand versetzt, der gleichsam der Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist, mir nicht allein recht gute, wahrhaft romantische Opern vorkommen, sondern wirklich vor mir aufgeführt werden mit meiner Musik. Was indessen die Gabe des Festhaltens und Aufschreibens betrifft, so glaube ich, daß sie mir fehlt, und es ist uns Komponisten auch in der Tat kaum zuzumuten, daß wir uns jenen mechanischen Handgriff, der in jeder Kunst zum Gelingen des Werks nötig, und den man nur durch steten Fleiß und anhaltende Übung erlangt, aneignen sollen, um unsere Verse selbst zu bauen. Hätte ich aber auch die Fertigkeit erworben, ein gedachtes Sujet richtig und mit Geschmack in Szenen und Verse zu setzen, so würde ich mich doch kaum entschließen können, mir selbst eine Oper zu dichten.

Ferdinand. Aber niemand könnte ja in deine musikalischen Tendenzen so eingehen als du selbst.

Ludwig. Das ist wohl wahr; mir kommt es indessen vor, als müsse dem Komponisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, so zumute werden wie dem Maler, der von dem Bilde, das er in der Fantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genötigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Malerei mit lebendigen Farben zu beginnen.

Ferdinand. Du meinst, das zum Komponieren nötige Feuer würde verknistern und verdampfen bei der Versifikation?

Ludwig. In der Tat, so ist es! Und am Ende würden mir meine Verse selbst nur armselig vorkommen, wie die papiernen Hülsen der Raketen, die gestern noch in feurigem Leben prasselnd in die Lüfte fuhren. — Im Ernste aber, mir scheint zum Gelingen des Werks es in keiner Kunst so nötig, das Ganze mit allen seinen Teilen bis in

das kleinste Detail im ersten regsten Feuer zu ergreifen, als in der Musik: denn nirgends ist das Feilen und Ändern untauglicher und verderblicher, so wie ich aus Erfahrung weiß, daß die zuerst gleich bei dem Lesen eines Gedichts wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste, ja vielleicht im Sinn des Komponisten die einzig wahre ist. Ganz unmöglich würde es dem Musiker sein, sich nicht gleich bei dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen. Ganz hingerissen und nur arbeitend in den Melodien, die ihm zuströmten, würde er vergebens nach den Worten ringen, und gelänge es ihm, sich mit Gewalt dazu zu treiben, so würde jener Strom, brauste er auch noch so gewaltig in hohen Wellen daher, gar bald wie im unfruchtbaren Sande versiegen. Ja, um noch bestimmter meine innere Überzeugung auszusprechen: in dem Augenblick der musikalischen Begeisterung würden ihm alle Worte, alle Phrasen ungenügend — matt — erbärmlich vorkommen, und er müßte von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu können. Würde aber hier ihm nicht bald, wie dem eingefangenen Adler, der Fittich gelähmt werden, und er vergebens den Flug zur Sonne versuchen?

Ferdinand. Das läßt sich allerdings hören: aber weißt du wohl, mein Freund, daß du mehr deine Unlust, dir erst durch all die nötigen Szenen, Arien, Duetten ꝛc. den Weg zum musikalischen Schaffen zu bahnen, entschuldigst, als mich überzeugst?

Ludwig. Mag das sein; aber ich erneuere einen alten Vorwurf: Warum hast du schon damals, als gleiches Kunstleben uns so innig verband, nie meinem innigen Wunsche genügen wollen, mir eine Oper zu dichten?

Ferdinand. Weil ich es für die undankbarste Art von der Welt halte. — Du wirst mir eingestehen, daß niemand eigensinniger in seinen Forderungen sein kann, als ihr es seid, ihr Komponisten; und wenn du behauptest, daß es dem Musiker nicht zuzumuten sei, daß er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versifikation erfordert, aneigne, so meine ich dagegen, daß es dem Dichter gar sehr zur Last fallen dürfe, sich so genau um eure Bedürfnisse, um die

Struktur eurer Terzetten, Quartetten, Finalen ꝛc. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider uns nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal angenommen, mit welchem Recht, mögt ihr selbst wissen, zu sündigen. Haben wir in der höchsten Spannung darnach getrachtet, jede Situation unseres Gedichts in wahrer Poesie zu ergreifen und in den begeistertsten Worten, den gerundetsten Versen zu malen, so ist es ja ganz erschrecklich, daß ihr oft unsere schönsten Verse unbarmherzig wegstreichet, und unsere herrlichsten Worte oft durch Verkehren und Umwenden mißhandelt, ja im Gesange ersäufet. — Das will ich nur von der vergeblichen Mühe des sorglichen Ausarbeitens sagen. Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz in der Meinung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn oder was weiß ich sonst; denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und —

Ludwig. Halt, lieber Freund! — Es gibt freilich Komponisten, denen die Musik so fremd ist, wie manchen Versedrechslern die Poesie: die haben denn oft jene wirklich in jeder Hinsicht unter dem Erbärmlichen stehenden Texte in Noten gesetzt. Wahrhaftige, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten wählten nur poetische Texte.

Ferdinand. Aber Mozart . . .?

Ludwig. Wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox dies manchem scheinen mag. — Doch davon hier jetzt abgesehen, meine ich, daß es sich sehr genau bestimmen ließe, was für ein Sujet für die Oper paßt, so daß der Dichter nie Gefahr laufen könnte, darin zu irren.

Ferdinand. Ich gestehe, nie darüber nachgedacht zu haben, und bei dem Mangel musikalischer Kenntnisse würden mir auch die Prämissen gefehlt haben.

Ludwig. Wenn du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um

richtig über das Bedürfnis der Komponisten zu urteilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben und so in sich tragen, daß man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist als der, der im Schweiße seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durcharbeitend, die tote Regel wie den selbstgeschnitzten Fetisch als den lebendigen Geist verherrlicht und den dieser Götzendienst um die Seligkeit des höhern Reichs bringt.

Ferdinand. Und du meinst, daß der Dichter in jenes wahre Wesen der Musik eindringe, ohne daß ihm die Schule jene niedrigern Weihen erteilt hat?

Ludwig. Allerdings! — Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die nun, erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses teilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen.

Ferdinand. Ich höre meinen lieben Ludwig, wie er in tiefen Sprüchen das geheimnisvolle Wesen der Kunst zu erfassen strebt, und in der Tat, schon jetzt sehe ich den Raum schwinden, der mir sonst den Dichter vom Musiker zu trennen schien.

Ludwig. Laß mich versuchen, meine Meinung über das wahre Wesen der Oper auszusprechen. In kurzen Worten: Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.

Ferdinand. Ich gestehe, daß mir das noch nicht ganz eingeht.

Ludwig. Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern wiederklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und

gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen und, Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzen, so daß man willig daran glaubt, so daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort versteht.

Ferdinand. Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß, denn nur diese kann uns

hinreißen, und eine bloß grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die, wie in manchen Produkten der Art, oft bloß da sind, um den Pagliasso im Knappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Teilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen.

Ferdinand. Jetzt verstehe ich dich ganz, und denke an den Ariost und den Tasso; doch glaube ich, daß es eine schwere Aufgabe sei, nach deinen Bedingnissen das musikalische Drama zu formen.

Ludwig. Es ist das Werk des genialen, wahrhaft romantischen Dichters. — Denke an den herrlichen Gozzi. [2]) In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.

Ferdinand. Ich gestehe, daß mich der Gozzi, als ich ihn vor mehreren Jahren las, auf das lebhafteste ansprach, wiewohl ich ihn von dem Punkte, von dem du ausgehst, natürlicherweise nicht beachtet habe.

Ludwig. Eins seiner schönsten Märchen ist unstreitig der Rabe. — Millo, König von Frattombrosa, kennt kein anderes Vergnügen als die Jagd. Er erblickt im Walde einen herrlichen Raben, und durchbohrt ihn mit dem Pfeil. Der Rabe stürzt herab auf ein Grabmal vom weißesten Marmor, das unter dem Baume aufgerichtet ist, und bespritzt es, zum Tode erstarrend, mit seinem Blute. Da erbebt der ganze Wald, und aus einer Grotte schreitet ein fürchterliches Ungeheuer hervor, das dem armen Millo den Fluch zudonnert: Findest du kein Weib, weiß wie des Grabmals Marmor, rot wie des Raben Blut, schwarz wie des Raben Federn, so stirb in wüten-

dem Wahnsinn. — Vergebens sind alle Nachforschungen nach einem solchen Weibe. Da beschließt des Königs Bruder, Jennaro, der ihn auf das zärtlichste liebt, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis er die Schöne, die den Bruder rettet vom verzehrenden Wahnsinn, gefunden. Er durchstreicht Länder und Meere, endlich sieht er, von einem in der Negromantik erfahrenen Greise auf die Spur geleitet, Armilla, die Tochter des mächtigen Zauberers Norand. Ihre Haut ist weiß wie des Grabmals Marmor, rot wie des Raben Blut, schwarz wie des Raben Federn sind Haare und Augenbrauen; es gelingt ihm, sie zu rauben, und bald sind sie, nach ausgestandenem Sturm, in der Nähe von Frattombrosa gelandet. — Ein herrliches Roß und einen Falken von den seltensten Eigenschaften spielt ihm, als er kaum ans Ufer getreten, der Zufall in die Hände, und er ist voll Entzücken, nicht allein den Bruder retten, sondern ihn überdem auch mit Geschenken, die ihm so wert sein müssen, erfreuen zu können. Jennaro will in einem Zelte, das man unter einem Baume aufgeschlagen, ausruhen: da setzen sich zwei Tauben in die Zweige und fangen an zu sprechen: „Weh dir, Jennaro, daß du geboren bist! Der Falke wird dem Bruder die Augen auspicken; überreichst du ihn nicht, oder verrätst du, was du weißt, so wirst du zu Stein. — Besteigt dein Bruder das Roß, so wird es ihn augenblicklich töten; gibst du es ihm nicht, oder verrätst du, was du weißt, so wirst du zu Stein. Vermählt sich Millo mit Armilla, so wird ihn in der Nacht ein Ungeheuer zerfleischen; übergibst du ihm Armilla nicht, oder verrätst du, was du weißt, so wirst du zu Stein." — Norand erscheint und bestätigt den Ausspruch der Tauben, der die Strafe für Armillas Raub enthält. — In dem Augenblick, als Millo Armilla sieht, ist er von dem Wahnsinn, der ihn ergriffen, geheilt. Das Roß und der Falke werden gebracht, und der König ist entzückt über die Liebe des Bruders, der durch herrliche Geschenke seinen Lieblingsneigungen schmeichelt. Jennaro trägt ihm den Falken entgegen, aber als Millo ihn ergreifen will, haut Jennaro dem Falken den Kopf ab, und des Bruders Augen sind gerettet. Ebenso, als Millo schon den Fuß in den Bügel setzt, um das Roß zu besteigen,

zieht Jennaro das Schwert und haut dem Pferde auf einen Streich beide Vorderbeine ab, daß es zusammenstürzt. Millo glaubt nun überzeugt zu sein, daß eine wahnsinnige Liebe den Bruder zu diesem Betragen reize, und Armilla bestätigt die Vermutung, da Jennaros heimliche Seufzer und Tränen, sein zerstreutes, ausschweifendes Betragen in ihr längst den Argwohn erzeugt haben, daß er sie liebe. Sie versichert dem Könige ihre innigste Neigung, die schon früher dadurch entstanden sei, daß Jennaro während der Reise von ihm, dem geliebten Bruder, auf die lebhafteste und rührendste Weise gesprochen. Sie bittet nun ihrerseits, um jeden Verdacht zu entfernen, die Verbindung zu beschleunigen, die denn auch vor sich geht. Jennaro sieht seines Bruders Untergang vor Augen; er ist in Verzweiflung, sich so verkannt zu sehen, und doch droht ihm ein gräßliches Verhängnis, wenn nur ein Wort des fürchterlichen Geheimnisses seinen Lippen entflieht. Da beschließt er, es koste, was es wolle, seinen Bruder zu retten, und dringt durch einen unterirdischen Gang in das Schlafzimmer des Königs. Ein fürchterlicher, feuersprühender Drache erscheint, Jennaro fällt ihn an, aber seine Streiche sind fruchtlos. Das Ungeheuer nähert sich dem Schlafzimmer; da faßt er in höchster Verzweiflung das Schwert mit beiden Händen, und der fürchterliche Streich, der das Ungeheuer töten soll, spaltet die Türe. Millo kommt aus dem Schlafzimmer, und da das Ungeheuer verschwunden, sieht er in dem Bruder den Meineidigen, den der Wahnsinn einer verräterischen Liebe zum Brudermorde treibt. Jennaro kann sich nicht entschuldigen; er wird von den herbeigerufenen Wachen entwaffnet und ins Gefängnis geschleppt. Er soll die ihm aufgebürdete Tat mit dem Leben auf dem Richtplatz büßen: aber noch vor dem Tode will er den heißgeliebten Bruder sprechen. Millo gibt ihm Gehör; Jennaro erinnert ihn in den rührendsten Worten an die innige Liebe, die sie seit ihrer Geburt verband: aber als er fragt, ob er ihn wohl für fähig halte, den Bruder zu morden, verlangt Millo Beweise der Unschuld, und nun entdeckt Jennaro unter wütendem Schmerz die verhängnisvollen, gräßlichen Prophezeiungen der Tauben und des Negromanten Norand. Aber zum starren Ent-

setzen Millos steht er nach den letzten Worten in eine Marmorstatue verwandelt da. Nun erkennt Millo Jennaros Bruderliebe, und von den herzzerreißendsten Vorwürfen gemartert, beschließt er, die Statue des geliebten Bruders nie mehr zu verlassen, sondern zu ihren Füßen in Reue und Verzweiflung zu sterben. Da erscheint Norand. „In des Schicksals ewigem Gesetzbuch", spricht er, „war des Raben Tod, dein Fluch, Armillens Raub geschrieben. Dem Bruder gibt nur eine Tat das Leben wieder, aber diese Tat ist gräßlich. — Durch diesen Dolch sterbe Armilla an der Seite der Statue, und im Leben erglüht der kalte Marmor, von ihrem Blute bespritzt. Hast du Mut, Armilla zu morden: tu' es! Jammere, klage, so wie ich!" — Er verschwindet. Armilla entreißt dem unglücklichen Millo das Geheimnis von Norands schrecklichen Worten. Millo verläßt sie in Verzweiflung; und von Grausen und Entsetzen erfüllt, das Leben nicht mehr achtend, durchstößt sich Armilla selbst mit dem Dolch, den Norand hingeworfen. Sowie ihr Blut die Statue bespritzt, kehrt Jennaro in das Leben zurück. Millo kommt — er sieht den Bruder belebt, aber die Geliebte tot daliegend. Verzweiflungsvoll will er sich mit demselben Dolche, der Armilla tötete, ermorden. Da verwandelt sich plötzlich die finstere Gruft in einen weiten, glänzenden Saal. Norand erscheint: das große, geheimnisvolle Verhängnis ist erfüllt, alle Trauer geendet, Armilla lebt, von Norand berührt, wieder auf und alles endet glücklich.

Ferdinand. Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, fantastischen Stücks, und noch fühle ich den tiefen Eindruck, den es auf mich machte. Du hast recht, das Wunderbare erscheint hier als notwendig und ist so poetisch wahr, daß man willig daran glaubt. Es ist Millos Tat, der Mord des Raben, die gleichsam an die eherne Pforte des dunklen Geisterreichs anschlägt, und nun geht sie klingend auf, und die Geister schreiten hinein in das Leben und verstricken die Menschen in das wunderbare, geheimnisvolle Verhängnis, das über sie waltet.

Ludwig. So ist es, und nun betrachte die starken, herrlichen Situationen, die der Dichter aus diesem Konflikt mit der Geisterwelt

zu ziehen wußte. Jennaros heroische Aufopferung, Armillas Heldentat — es liegt eine Größe darin, von der unsere moralischen Schauspieldichter, in den Armseligkeiten des alltäglichen Lebens, wie in dem Auskehricht, der aus dem Prunksaal in den Schuttkarren geworfen, wühlend, gar keine Idee haben. Wie herrlich sind nun auch die komischen Partien der Masken eingeflochten.

Ferdinand. Jawohl! — Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.

Ludwig. Das haben selbst unsere Opernfabrikanten dunkel gefühlt. Denn daher sind wohl die sogenannten heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern.

Ferdinand. So wie du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der Tat sehr wenig wahre Opern.

Ludwig. So ist es! — Die meisten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinander gereihter Szenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinn recht gut sein, das heißt, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.

Ferdinand. Da du auf diese Weise nur die im eigentlichsten Sinne romantischen Opern gelten lässest, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Kostüme? Die mußt du ganz verwerfen?

Ludwig. Keineswegs! — In den meisten älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und komponiert werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnisvolle dunkle Macht, die über Göttern und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Ratschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden. Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Fantastische ausgeschlossen: aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher Tat erweckt, muß auch eine höhere Sprache in den wundervollen Akzenten der Musik erklingen. Wurden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch deklamiert? und sprach sich nicht darin das Bedürfnis eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? — Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Stil begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldnen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt. — Ich wollte, Ferdinand, nichts Geringeres andeuten als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Komponisten einen eigenen, herrlichen Stil bildeten, von dem die neueren keine Idee haben, den in üppiger Fülle überbrausenden Spontini[3]) nicht ausgenommen. Des herrlichen Gluck, der wie ein Heros dasteht, mag ich gar nicht erwähnen; um aber zu fühlen, wie auch geringere Talente jenen wahrhaft großen, tragischen Stil erfaßten, so denke an den Chor der Priester der Nacht in Piccinis Dido[4]).

Ferdinand. Es geht mir jetzt ebenso, wie in den früheren, goldnen Tagen unseres Zusammenseins: indem du von deiner Kunst begeistert sprichst, erhebst du mich zu Ansichten, die mir sonst verschlossen waren, und du kannst mir glauben, daß ich mir in dem

Augenblick einbilde, recht viel von der Musik zu verstehen. — Ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Ludwig. Ist das nicht die wahre Begeisterung des Operndichters? — Ich behaupte, der muß ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet. Doch ich bin dir meine Meinung über die Opera buffa noch schuldig.

Ferdinand. Du wirst sie, wenigstens im modernen Kostüme, kaum gelten lassen?

Ludwig. Und ich meinesteils, lieber Ferdinand, gestehe, daß sie mir gerade im Kostüme der Zeit nicht allein am liebsten ist, sondern in dieser Art, eben in ihrem Charakter, nach dem Sinn, wie sie die beweglichen, reizbaren Italiener schufen, mir nur allein wahr dazustehen scheint. Hier ist nun das Fantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht. Man muß zugestehen, ja, es ist der Herr Nachbar im bekannten zimtfarbenen Sonntagskleide mit goldbesponnenen Köpfen, und was in aller Welt muß nur in den Mann gefahren sein, daß er sich so närrisch gebärdet? — Denke dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein und einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen und vor den Fenstern auf der Gitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk, und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerlei seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur was weniges vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt nach meiner Meinung das Wesen der

eigentlichen Opera buffa; und eben dieses Auffassen des sonst fernliegenden Fantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters, und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand. Ich glaube, dich ganz verstanden zu haben. — In der Opera buffa wäre es also eigentlich das Fantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerläßliches Bedingnis der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müßte darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, daß man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen! Das ist der Student, der alle Morgen ins Kollegium geht und vor den Fenstern der Cousine erschrecklich seufzt usw. Und nun soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien.

Ludwig. Du sprichst meine innigste Meinung aus, und kaum hinzusetzen darf ich, wie sich nun auch nach meinem Prinzip die Musik willig der Opera buffa fügt, und wie auch hier ein besonderer Stil, der auf seine Weise das Gemüt der Zuhörer ergreift, von selbst hervorgeht.

Ferdinand. Sollte aber die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken können?

Ludwig. Davon bin ich auf das innigste überzeugt, und geniale Künstler haben es hundertfältig bewiesen. So kann z. B. in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie er in Mozarts herrlicher Oper Cosi fan tutte[5]) vorwaltet.

Ferdinand. Da dringt sich mir die Bemerkung auf, daß nach deinem Prinzip der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmäßig ist.

Ludwig. Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, daß Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz zusagende

Gedichte gewählt habe, wiewohl Figaros Hochzeit mehr Schauspiel mit Gesang als wahre Oper ist. Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur mißlingen, und unsere Waisenhäuser, Augenärzte[6]) usw. gehen gewiß bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf[7]) gab, wogegen ich Opern, wie das Sonntagskind[8]) und die Schwestern von Prag[9]), gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echt deutsche Opere buffe nennen.

Ferdinand. Wenigstens haben mich diese Opern bei guter Darstellung immer recht innig ergötzt, und mir ist das recht zu Herzen gegangen, was Tieck im gestiefelten Kater[10]) den Dichter zum Publikum sprechen läßt: „Sollten sie daran Gefallen finden, so müßten sie alle ihre etwanige Bildung beiseite setzen und recht eigentlich zu Kindern werden, um sich kindlich erfreuen und ergötzen zu können."

Ludwig. Leider fielen diese Worte, wie so manche andere der Art, auf einen harten, sterilen Boden, so daß sie nicht eindringen und Wurzel fassen konnten. Aber die vox populi, welche in Sachen des Theaters meistens eine wahre vox Dei[11]) ist, übertäubt die einzelnen Seufzer, welche die superfeinen Naturen über die entsetzlichen Unnatürlichkeiten und Abgeschmacktheiten, die in solchen nach ihrem Begriff läppischen Sachen enthalten, ausstoßen, und man hat sogar Beispiele, daß, wie hingerissen von dem Wahnsinn, der das Volk ergriffen, mancher mitten in seinem Vornehmtun in ein entsetzliches Lachen ausgebrochen und dabei versichert, er könne sein eigenes Lachen gar nicht begreifen.

Ferdinand. Sollte Tieck nicht der Dichter sein, der, wenn es ihm gefiele, gewiß dem Komponisten romantische Opern, ganz nach den Bedingnissen, die du aufgestellt, schreiben würde?

Ludwig. Ganz zuverlässig, da er ein echt romantischer Dichter ist; und ich erinnere mich wirklich, eine Oper in Händen gehabt zu haben, die wahrhaft romantisch angelegt, aber im Stoff überfüllt und zu ausgedehnt war. Wenn ich nicht irre, hieß sie: Das Ungeheuer und der bezauberte Wald.

Ferdinand. Du selbst bringst mich auf eine Schwierigkeit, die ihr dem Operndichter entgegenstellt. — Ich meine die unglaubliche Kürze, welche ihr uns vorschreibt. Alle Mühe, diese oder jene Situation, den Ausbruch dieser oder jener Leidenschaft recht in bedeutenden Worten aufzufassen und darzustellen, ist vergebens: denn alles muß in ein paar Versen abgetan sein, die sich noch dazu rücksichtslos nach eurem Gefallen drehen und wenden lassen sollen.

Ludwig. Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung, in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze in so richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, daß alles lebendig hervortritt und sich einzelne unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen.

Ferdinand. Also nur eine Skizze sollen wir geben statt eines Gedichts?

Ludwig. Keineswegs. Daß der Operndichter rücksichtlich der Anordnung, der Ökonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Dramas treubleiben müsse, versteht sich wohl von selbst: aber er hat es wirklich nötig, ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Szenen so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickele. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nötig als die Oper, da ohnedem, daß man bei dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt, und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effekt konzentrieren soll, gezügelt werden kann. Was nun die Worte betrifft, so sind sie dem Komponisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, die Situation, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besondern Schmuckes und ganz vorzüglich keiner Bilder.

Ferdinand. Aber der gleichnisreiche Metastasio [12])?

Ludwig. Ja, der hatte wirklich die sonderbare Meinung, daß der Komponist, vorzüglich in der Arie, immer erst durch irgend ein poetisches Bild begeistert werden müßte. Daher denn auch seine ewig wiederholten Anfangsstrophen: Come una tortorella etc., come spuma in tempesta etc.[19]); und es kam auch wirklich oft, wenigstens im Akkompagnement, das Girren des Täubchens, das schäumende Meer usw. vor.

Ferdinand. Sollen wir uns aber nicht allein des poetischen Schmuckes enthalten, sollen wir auch jedes ferneren Ausmalens interessanter Situationen überhoben sein? z. B. der junge Held zieht in den Kampf und nimmt von dem gebeugten Vater, dem alten Könige, dessen Reich ein siegreicher Tyrann in seinen Grundfesten erschüttert, Abschied, oder ein grausames Verhängnis trennt den liebenden Jüngling von der Geliebten: sollen denn nun beide nichts sagen als: Lebe wohl?

Ludwig. Mag der erste noch in kurzen Worten von seinem Mut, von seinem Vertrauen auf die gerechte Sache reden, mag der andere noch der Geliebten sagen: daß das Leben ohne sie nur ein langsamer Tod sei; aber auch das einfache Lebewohl wird dem Komponisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen, genug sein, in kräftigen Zügen den innern Seelenzustand des jungen Helden oder des scheidenden Geliebten zu malen. Um recht in deinem Beispiel zu bleiben: in welchen bis tief in das Innerste dringenden Akzenten haben schon unzähligemal die Italiener das Wörtchen Addio gesungen! Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Ferdinand. Auf diese Weise müßte der Operndichter rücksichtlich der Worte nach der höchsten Einfachheit streben, und es würde hinlänglich sein, die Situation nur auf edle und kräftige Weise anzudeuten.

Ludwig. Allerdings, denn wie gesagt, der Stoff, die Hand-

lung, die Situation, nicht das prunkende Wort, muß den Komponisten begeistern, und außer den sogenannten poetischen Bildern sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortifikation.

Ferdinand. Glaubst du aber wohl, daß ich es recht lebhaft fühle, wie schwer es ist, nach deinen Bedingnissen eine gute Oper zu schreiben? Vorzüglich jene Einfachheit der Worte —

Ludwig. Mag euch, die ihr so gern mit Worten malt, schwer genug werden. Aber wie Metastasio meines Bedünkens durch seine Opern recht gezeigt hat, wie Operntexte nicht gedichtet werden müssen, so gibt es auch viele italienische Gedichte, die als wahre Muster recht eigentlicher Gesangtexte aufgestellt werden können. Was kann einfacher sein als Strophen wie folgende weltbekannte:

Almen se non poss'io
Seguir l'amato bene
Affetti del cor mio
Seguite lo per me![14])

Wie liegt in diesen wenigen, einfachen Worten die Andeutung des von Liebe und Schmerz ergriffenen Gemüts, die der Komponist auffassen und nun in der ganzen Stärke des musikalischen Ausdrucks den innern angedeuteten Seelenzustand darstellen kann. Ja die besondere Situation, in der jene Worte gesungen werden sollen, wird seine Fantasie so anregen, daß er dem Gesange den individuellsten Charakter gibt. Eben daher wirst du auch finden, daß oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmäßige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich dir Mozarts Zauberflöte an.

Ferdinand war im Begriff, zu antworten, als auf der Straße, dicht vor den Fenstern, der Generalmarsch geschlagen wurde. Er schien betroffen, Ludwig drückte tief seufzend des Freundes Hand an seine Brust. „Ach, Ferdinand, teurer, innig geliebter Freund!" rief er aus, „was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit? Wird sie nicht wie eine zarte Pflanze, die vergebens ihr welkes Haupt nach den finstern Wolken wendet, hinter denen die Sonne ver-

schwand, dahinsterben? — Ach, Ferdinand, wo ist die goldene Zeit unserer Jünglingsjahre hin. Alles Bessere geht unter in dem reißenden Strom, der, die Felder verheerend, dahinstürzt; aus seinen schwarzen Wellen blicken blutige Leichname hervor, und in dem Grausen, das uns ergreift, gleiten wir aus — wir haben keine Stütze — unser Angstgeschrei verhallt in der öden Luft — Opfer der unbezähmbaren Wut, sinken wir rettungslos hinab!" — Ludwig schwieg, in sich versunken. Ferdinand stand auf; er nahm Säbel und Kasket; wie der Kriegsgott zum Kampf gerüstet, stand er vor Ludwig, der ihn verwundernd anblickte. Da überflog eine Glut Ferdinands Gesicht; sein Auge erstrahlte in brennendem Feuer, und er sprach mit erhöhter Stimme: „Ludwig, was ist aus dir geworden; hat die Kerkerluft, die du hier so lange eingeatmet haben magst, denn so in dich hineingezehrt, daß du, krank und siech, nicht mehr den glühenden Frühlingshauch zu fühlen vermagst, der draußen durch die in goldner Morgenröte erglänzenden Wolken streicht? — In träger Untätigkeit schwelgten die Kinder der Natur, und die schönsten Gaben, die sie ihnen bot, achteten sie nicht, sondern traten sie in einfältigem Mutwillen mit Füßen. Da weckte die zürnende Mutter den Krieg, der im duftenden Blumengarten lange geschlafen. Der trat, wie ein eherner Riese, unter die Verwahrlosten, und vor seiner schrecklichen Stimme, von der die Berge widerhallten, fliehend, suchten sie den Schutz der Mutter, an die sie nicht mehr geglaubt hatten. Aber mit dem Glauben kam auch die Erkenntnis: nur die Kraft bringt das Gedeihen — dem Kampfe entstrahlt das Göttliche, wie dem Tode das Leben! — Ja, Ludwig, es ist eine verhängnisvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern, zu uns herübertönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht — ja, sichtbarlich in unser Leben schreitend, erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimnis unsers Seins erschließt. — Die Morgenröte bricht an, und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange lobpreisend. Die goldnen Tore sind geöffnet, und in einem Strahl entzünden Wissen-

schaft und Kunst das heilige Streben, das die Menschen zu einer Kirche vereinigt. Drum, Freund, den Blick aufwärts gerichtet — Mut — Vertrauen — Glauben!" — Ferdinand drückte den Freund an sich. Dieser nahm das gefüllte Glas: „Ewig verbunden zum höhern Sein im Leben und Tode!" — „Ewig verbunden zum höhern Sein im Leben und Tode!" wiederholte Ferdinand, und in wenig Minuten trug ihn sein flüchtiges Roß schon zu den Scharen, die in wilder Kampflust hoch jubelnd dem Feinde entgegenzogen.

2. Aus der Novelle „Die Automate"

Voller Hoffnung, über manche jener Vermutungen, die für beide die größte innere Wahrheit hatten, näheren Aufschluß zu erhalten, gingen die Freunde zum Professor X. Sie fanden an ihm einen hochbejahrten, altfränkisch gekleideten Mann muntern Ansehens, dessen kleine graue Augen unangenehm stechend blickten, und um dessen Mund ein sarkastisches Lächeln schwebte, das eben nicht anzog.

Als sie den Wunsch äußerten, seine Automate zu sehen, sagte er: Ei! sind Sie doch auch wohl Liebhaber von den mechanischen Kunstwerken, vielleicht selbst Kunstdilettanten? Nun, Sie finden bei mir, was Sie in ganz Europa, ja in der ganzen bekannten Welt vergebens suchen. Des Professors Stimme hatte etwas höchst Widriges, es war ein hoher kreischender dissonierender Tenor, der gerade zu der marktschreierischen Art paßte, womit er seine Kunstwerke ankündigte. Er holte mit vielem Geräusch die Schlüssel und öffnete den geschmackvoll, ja prächtig verzierten Saal, in welchem die Kunstwerke sich befanden. In der Mitte stand auf einer Erhöhung ein großer Flügel, neben demselben rechts eine lebensgroße männliche Figur mit einer Flöte in der Hand, links saß eine weibliche Figur vor einem klavierähnlichen Instrumente, hinter derselben zwei Knaben mit einer großen Trommel und einem Triangel. Im Hintergrunde erblickten die Freunde

das ihnen schon bekannte Orchestrion[15]) und rings an den Wänden umher mehrere Spieluhren. Der Professor ging nur flüchtig an dem Orchestrion und den Spieluhren vorüber und berührte kaum merklich die Automate; dann setzte er sich aber an den Flügel und fing pianissimo ein marschmäßiges Andante an; bei der Reprise setzte der Flötenbläser die Flöte an den Mund und spielte das Thema, nun paukte der Knabe richtig im Takte ganz leise auf der Trommel, indem der andere einen Triangel kaum hörbar berührte. Bald darauf fiel das Frauenzimmer mit vollgriffigen Akkorden ein, indem sie durch das Niederdrücken der Tasten einen harmonikaähnlichen Ton hervorbrachte! Aber nun wurde es immer reger und lebendiger im ganzen Saal, die Spieluhren fielen nacheinander mit der größten rhythmischen Genauigkeit ein, der Knabe schlug immer stärker seine Trommel, der Triangel gellte durch das Zimmer, und zuletzt trompetete und paukte das Orchestrion im Fortissimo dazu, daß alles zitterte und bebte, bis der Professor mit seinen Maschinen auf einen Schlag im Schlußakkord endete. Die Freunde zollten dem Professor den Beifall, den sein schlau und zufrieden lächelnder Blick zu begehren schien; er war im Begriff, noch mehr musikalische Produktionen der Art vorzubereiten, indem er sich den Automaten näherte, aber die Freunde, als hätten sie sich vorher dazu verabredet, schützten einstimmig ein dringendes Geschäft vor, das ihnen nicht erlaube, länger zu verweilen, und verließen den Mechaniker und seine Maschinen. Nun, war das nicht alles überaus künstlich und schön? frug Ferdinand, aber Ludwig brach los wie im lange verhaltenen Zorn: Ei, daß den verdammten Professor der — ei, wie sind wir doch so bitter getäuscht worden! wo sind die Aufschlüsse, nach denen wir trachteten, wie blieb es mit der lehrreichen Unterhaltung, in der uns der weise Professor erleuchten sollte wie die Lehrlinge zu Sais?[16]) Dafür, sagte Ferdinand, haben wir aber in der Tat merkwürdige mechanische Kunstwerke gesehen; auch in musikalischer Hinsicht! Der Flötenbläser ist offenbar die berühmte Vaucansonsche[17]) Maschine, und derselbe Mechanismus rücksichtlich der Fingerbewegung auch bei der weiblichen Figur angewendet, die auf ihrem Instrumente recht wohllautende Töne hervorbringt: die

Verbindung der Maschinen ist wunderbar. Das alles ist es eben, fiel Ludwig ein, was mich ganz toll machte! Ich bin von all der Maschinenmusik, wozu ich auch des Professors Spiel auf dem Flügel rechne, ordentlich durchgewalkt und durchgeknetet, daß ich es in allen Gliedern fühle und lange nicht verwinden werde.

Schon die Verbindung des Menschen mit toten, das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas Drückendes, Unheimliches, ja Entsetzliches. Ich kann mir es denken, daß es möglich sein müßte, Figuren vermöge eines im Innern verborgenen Getriebes gar künstlich und behende tanzen zu lassen, auch müßten diese mit Menschen gemeinschaftlich einen Tanz aufführen und sich in allerlei Touren wenden und drehen, so daß der lebendige Tänzer die tote hölzerne Tänzerin faßte und sich mit ihr schwenkte, würdest du den Anblick ohne inneres Grauen eine Minute lang ertragen? Aber vollends die Maschinenmusik ist für mich etwas Heilloses und Greuliches, und eine gute Strumpfmaschine übertrifft nach meiner Meinung an wahrem Wert himmelweit die vollkommenste, prächtigste Spieluhr.

Ist es denn nur allein der aus dem Munde strömende Hauch, der dem Blasinstrumente, sind es nur allein die gelenkigen, geschmeidigen Finger, die dem Saiteninstrumente Töne entlocken, welche uns mit mächtigem Zauber ergreifen, ja in uns die unbekannten, unaussprechlichen Gefühle erregen, welche, mit nichts Irdischem hienieden verwandt, die Ahndungen eines fernen Geisterreichs und unsers höhern Seins in demselben hervorrufen? Ist es nicht vielmehr das Gemüt, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das, was in seiner tiefsten Tiefe erklungen, in das rege Leben zu bringen, daß es andern vernehmbar ertönt und die gleichen Anklänge im Innern erweckt, welche dann im harmonischen Widerhall dem Geist das wundervolle Reich erschließen, aus dem jene Töne wie entzündende Strahlen hervordrangen? Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts

belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können. Der größte Vorwurf, den man dem Musiker macht, ist, daß er ohne Ausdruck spiele, da er dadurch eben dem eigentlichen Wesen der Musik schadet, oder vielmehr in der Musik die Musik vernichtet, und doch wird der geist- und empfindungsloseste Spieler noch immer mehr leisten als die vollkommenste Maschine, da es nicht denkbar ist, daß nicht irgend einmal eine augenblickliche Anregung aus dem Innern auf sein Spiel wirken sollte, welches natürlicherweise bei der Maschine nie der Fall sein kann.

Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip, dessen Macht nur noch glänzender siegt, je mehr scheinbare Kräfte ihm entgegengesetzt werden; eben darum ist mir gerade die nach mechanischen Begriffen vollkommenste Maschine der Art eben die verächtlichste, und eine einfache Drehorgel, die im Mechanischen nur das Mechanische bezweckt, immer noch lieber als der Vaucansonsche Flötenbläser und die Harmonikaspielerin.

Ich muß dir ganz beistimmen, sagte Ferdinand, denn du hast nur in Worten deutlich ausgesprochen, was ich längst und vorzüglich heute bei dem Professor im Innern lebhaft gefühlt. Ohne so ganz in der Musik zu leben und zu weben wie du und ohne daher für alle Mißgriffe so gar empfindlich zu sein, ist mir doch das Tote, Starre der Maschinenmusik von jeher zuwider gewesen und ich erinnere mich noch, daß schon als Kind in dem Hause meines Vaters mir eine große Harfenuhr, welche stündlich ihre Stückchen abspielte, ein recht quälendes Mißbehagen erregte. Es ist schade, daß recht geschickte Mechaniker ihre Kunst dieser widrigen Spielerei und nicht vielmehr der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente zuwenden. Das ist wahr, erwiderte Ludwig, vorzüglich rücksichtlich der Tasteninstrumente wäre noch manches zu tun, denn gerade diese öffnen dem geschickten Mechaniker ein weites Feld, und wirklich ist es zu bewundern, wie weit z. B. der Flügel in seiner Struktur, die auf

Ton und Behandlungsart den entschiedensten Einfluß hat, vorgerückt ist.

Sollte es aber nicht die höhere musikalische Mechanik sein, welche die eigentümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnenden Töne erforscht, und welche dann diese geheimnisvolle Musik in irgend ein Organon festzubannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt und in seiner Berührung erklingt? Alle Versuche, aus metallenen, gläsernen Zylindern, Glasfäden, Glas, ja Marmorstreifen Töne zu ziehen oder Saiten auf ganz andere als die gewöhnliche Weise vibrieren und ertönen zu lassen, scheinen mir daher im höchsten Grade beachtenswert, und dem weitern Vorschreiten dieses Bestrebens in die tiefen akustischen Geheimnisse, wie sie überall in der Natur verborgen, zu dringen, steht es nur im Wege, daß jeder mangelhafte Versuch gleich der Ostentation oder des Geldgewinns wegen als eine neue, schon zur Vollkommenheit gediehene Erfindung angepriesen und vorgezeigt wird. Hierin liegt es, daß in kurzer Zeit so viele neue Instrumente zum Teil unter seltsamen oder prunkenden Namen entstanden und ebenso schnell wieder verschwunden und in Vergessenheit geraten sind. Deine höhere musikalische Mechanik, sagte Ferdinand, ist allerdings sehr interessant, wiewohl ich mir eigentlich nicht die Spitze oder das Ziel jener Bestrebungen denken kann.

Dies ist kein anderes, erwiderte Ludwig, als die Auffindung des vollkommensten Tons; ich halte aber den musikalischen Ton für desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen. Mag es sein, sagte Ferdinand, daß ich nicht so wie du in diese Geheimnisse eingedrungen, aber ich gestehe, daß ich dich nicht ganz fasse. Laß mich es wenigstens andeuten, fuhr Ludwig fort, wie mir das alles so in Sinn und Gedanken liegt.

In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es, um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen (Schubert[18]) in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft), in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen

nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfaßte, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe ihres Daseins nährte, da umfing sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik, und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens. Ein Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe dieser Urzeit ist die herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in Scipios Traum zum erstenmal davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so daß ich oft in stillen mondhellen Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Töne erklingen würden. Aber noch sind jene vernehmlichen Laute der Natur, wie ich schon vorhin sagte, nicht von der Erde gewichen, denn nichts anders ist jene Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon, deren eben jener Schriftsteller erwähnt und die eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüt äußert, daß selbst die ruhigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens, eines zerschneidenden Mitleids mit jenen den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können. Ja ich habe selbst in früherer Zeit eine ganz ähnliche Naturerscheinung, und zwar in der Nähe des Kurischen Haffs in Ostpreußen, erlebt. Es war im tiefen Herbst, als ich mich einige Zeit auf einem dort gelegenen Landgute aufhielt und in stillen Nächten bei mäßigem Winde deutlich langgehaltene Töne hörte, die bald gleich einer tiefen gedämpften Orgelpfeife, bald gleich einer vibrierenden dumpfen Glocke erklangen. Oft konnte ich genau das tiefe F mit der anschlagenden Quinte C unterscheiden, oft erklang sogar die kleine Terz Es, so daß der schneidende Septimen-Akkord in den Tönen der tiefsten Klage meine Brust mit einer das Innerste durchdringenden Wehmut, ja mit Entsetzen erfüllte.

In dem unvermerkten Entstehen, Anschwellen und Verschweben jener Naturlaute liegt etwas, das unser Gemüt unwiderstehlich ergreift, und das Instrument, dem dies zu Gebote steht, wird in eben dem Grade auf uns wirken müssen; mir scheint daher, daß die Harmonika[19]) rücksichtlich des Tons sich gewiß jener Vollkommenheit, die ihren Maßstab in der Wirkung auf unser Gemüt findet, am meisten

nähert, und es ist eben schön, daß gerade dieses Instrument, welches jene Naturlaute so glücklich nachahmt und auf unser Inneres in den tiefsten Beziehungen so wunderbar wirkt, sich dem Leichtsinn und der schalen Ostentation durchaus nicht hingibt, sondern nur in der heiligen Einfachheit ihr eigentümliches Wesen behauptet. Recht viel in dieser Hinsicht wird auch gewiß das neuerfundene sogenannte Harmonichord [20]) leisten, welches statt der Glocken mittelst einer geheimen Mechanik, die durch den Druck der Tasten und den Umschwung einer Walze in Bewegung gesetzt wird, Saiten vibrieren und ertönen läßt. Der Spieler hat das Entstehen, Anschwellen, Verschweben des Tons beinahe noch mehr in der Gewalt als bei der Harmonika, und nur den wie aus einer andern Welt herabgekommenen Ton dieses Instruments hat das Harmonichord noch nicht im mindesten erreicht. Ich habe dies Instrument gehört, sagte Ferdinand, und muß gestehen, daß sein Ton recht in mein Inneres gedrungen, wiewohl es, nach meiner Einsicht, von dem Künstler selbst nicht eben vorteilhaft behandelt wurde. Übrigens fasse ich dich ganz, wiewohl mir die enge Beziehung jener Naturlaute, von denen du sprichst, mit der Musik, die wir durch Instrumente hervorbringen, noch nicht deutlich einleuchtet. Kann denn, erwiderte Ludwig, die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt? Aber im reinpsychischen Wirken des Geistes, im Traume, ist der Bann gelöst, und wir hören selbst im Konzert bekannter Instrumente jene Naturlaute, wie sie wunderbar, in der Luft erzeugt, auf uns niederschweben, anschwellen und verhallen. Ich denke an die Aolsharfe, [21]) unterbrach Ferdinand den Freund; was hältst du von dieser sinnigen Erfindung? Die Versuche, erwiderte Ludwig, der Natur Töne zu entlocken, sind allerdings herrlich und höchst beachtenswert, nur scheint es mir, daß man ihr bis jetzt nur ein kleinliches Spielzeug darbot, das sie meistenteils wie in gerechtem Unmute zerbrach. Viel größer in der Idee als alle die Äolsharfen, die nur als musikalische Ableiter der Zugluft zum kindischen Spielzeug geworden, ist die Wetter-

harfe [22]), von der ich einmal geleſen. Dicke, in beträchtlicher Weite im Freien ausgeſpannte Drähte wurden von der Luft in Vibration geſetzt und ertönten in mächtigem Klange.

Überhaupt bleibt hier dem ſinnigen, von höherem Geiſte beſeelten Phyſiker und Mechaniker noch ein weites Feld offen, und ich glaube, daß bei dem Schwunge, den die Naturwiſſenſchaft erhalten, auch tieferes Forſchen in das heilige Geheimnis der Natur eindringen und manches, was nur noch geahnt, in das rege Leben ſichtlich und vernehmbar bringen wird.

Anmerkungen zum I. Teil

[1]) Vauban, Sebastien (1633—1707), berühmter französischer Festungsbaumeister.

[2]) Carlo Gozzi (1720—1806), italienischer Dichter. Unter seinen dramatischen Märchen ist besonders „Turandot" durch Schillers Bearbeitung bekannt geworden. Eine Übersetzung des „Raben" erschien im Jahre 1804 bei Breitkopf & Härtel. Ihr Verfasser war Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagners. Bemerkenswert ist zudem, daß diese von Adolf Wagners Übersetzung angeregte Betrachtung Hoffmanns wahrscheinlich der Anlaß dafür wurde, daß Richard Wagner sein erstes Bühnenwerk nach einem Gozzischen Stoffe schuf: „Die Feen" Wagners gehen auf Gozzis Märchenspiel „Die Frau als Schlange" zurück.

[3]) Gaspare Spontini (1774—1851). Über Hoffmanns Stellung zu ihm siehe die beiden Aufsätze im 4. Teil.

[4]) Nicola Piccini (1728—1800), der berühmte und durchaus nicht zu unterschätzende Rivale Glucks in Paris. Seine Oper „Didon" erschien in französischer Sprache im Jahre 1783.

[5]) „So machen sie's alle" (nämlich die Weiber).

[6]) „Das Waisenhaus", Oper von Joseph Weigl (Wien 1808). „Der Augenarzt", sehr beliebt gewesenes Singspiel von Adalbert Gyrowetz (1763—1850), 1811 in Wien zum ersten Male aufgeführt.

[7]) Karl Ditters v. Dittersdorf (1739—1799), der Meister der komischen Oper. Hoffmanns Urteil über ihn ist sehr ungerecht.

[8]) „Das neue Sonntagskind", Singspiel von Wenzel Müller (Wien 1793).

[9]) „Die Schwestern von Prag", Singspiel von Wenzel Müller (Wien 1794).

[10]) „Der gestiefelte Kater", ein Kindermärchen in drei Akten, 1797.

[11]) Stimme des Volkes, Stimme Gottes.

[12]) Pietro Metastasio, eigentlich Trapassi (1698—1782), der berühmteste Librettodichter des 18. Jahrhunderts.

[13]) Wie ein Turteltäubchen, wie der Schaum im Ungewitter.

[14]) Wenn ich dem Heißgeliebten nicht folgen kann, so mögen wenigstens die Gefühle meines Herzens ihm statt meiner folgen.

[15]) Orchestrion ist ein großes automatisches Musikwerk in der Art einer Orgel mit Flöten- und Zungenstimmen.

[16]) Anspielung auf das gleichnamige Romanfragment des romantischen Dichters Novalis (eigentlich Friedrich von Hardenberg).

[17]) Jacques de Vaucanson (1709—1782), berühmter Mechaniker, konstruierte 1738

einen automatischen Flötenspieler, den er der Akademie vorführte und der großes Aufsehen erregte.

18) G. H. von Schubert (1780—1860), Naturforscher (das Werk erschien 1808).

19) Gemeint ist die Glasharmonika. Die Töne des Instruments wurden durch verschieden abgestimmte und durch Streichen in Schwingungen versetzte Glasglocken hervorgebracht.

20) Das Harmonichord, 1808 von F. Kaufmann erfunden, war ein Klavier, in dem ein mit Kolophonium überzogener rotierender Zylinder Stahlsaiten in Schwingungen versetzte. C. M. v. Weber komponierte 1811 für das Instrument ein Adagio und ein Rondo mit Orchesterbegleitung.

21) Die Äolsharfe besteht aus einem langen, schmalen Resonanzkasten, über den eine Anzahl im Einklang gestimmter Saiten gespannt ist, alle von verschiedener Dicke, damit für jede ein besonderer Spannungsgrad benötigt ist. Streift nun ein Luftzug durch die Saiten, so geben diese einen geheimnisvollen Klang, da die verschiedenen Obertöne gleichzeitig mit dem Grundton erklingen und die wechselnde Windstärke die Akkorde an- und abschwellen läßt.

22) Das Instrument spielt in Hoffmanns „Kater Murr" (1. Teil, 2. Abschnitt) eine Rolle. Hoffmann gibt dort selbst in einer Anmerkung die Erklärung, die lautet: „Der Abt Gattoni zu Mailand ließ von einem Turme zum andern 15 eiserne Saiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben. Bei jeder Veränderung in der Atmosphäre erklangen diese Saiten stärker oder schwächer nach dem Maß der Veränderung. Man nannte diese Äolsharfe im großen Riesen- oder Wetterharfe." Eine weitere Bezeichnung für das seltsame Instrument lautet „meteorologische Harmonika".

II. Teil

Kreisleriana

Erste Reihe

Wo ist er her? — Niemand weiß es! — Wer waren seine Eltern? — Es ist unbekannt! — Wessen Schüler ist er? — Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstatten. Und er ist wirklich und wahrhaftig Kapellmeister gewesen, setzten die diplomatischen Personen hinzu, denen er einmal in guter Laune eine von der Direktion des . . . . r Hoftheaters ausgestellte Urkunde vorwies, in welcher er, der Kapellmeister Johannes Kreisler, bloß deshalb seines Amtes entlassen wurde, weil er standhaft verweigert hatte, eine Oper, die der Hofpoet gedichtet, in Musik zu setzen; auch mehrmals an der öffentlichen Wirtstafel von dem Primo huomo [1]) verächtlich gesprochen, und ein junges Mädchen, die er im Gesange unterrichtet, der Prima donna in ganz ausschweifenden, wiewohl unverständlichen Redensarten vorzuziehen getrachtet; jedoch solle er den Titel als Fürstlich . . . . r Kapellmeister beibehalten, ja sogar zurückkehren dürfen, wenn er gewisse Eigenheiten und lächerliche Vorurteile, z. B. daß die wahre italienische Musik verschwunden sei usw., gänzlich abgelegt und an die Vortrefflichkeit des Hofpoeten, der allgemein für den zweiten Metastasio anerkannt, willig glaube. — Die Freunde behaupteten: die Natur habe bei

seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. Dem sei wie ihm wolle — genug, Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen wie auf einem ewig wogenden Meer dahin — dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb, oder wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ. Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; — er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben — er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk, er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag — lag die herrliche Komposition im Feuer. — Der Gesang wirkte beinahe verderblich auf ihn, weil seine Phantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte; dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen, kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten. War ihm das einmal recht gelungen, so befand er sich mehrere Tage hindurch in heiterer Stimmung, und eine gewisse schalkhafte Ironie würzte das Gespräch, womit er den kleinen, gemütlichen Kreis seiner Freunde erfreute.

Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, und wirklich hatte man ihn mit zwei übereinandergestülpten Hüten und zwei Rastralen, wie Dolche in den roten Leibgürtel gesteckt, lustig singend zum Tore hinaushüpfen gesehen, wiewohl seine näheren Freunde nichts Besonderes bemerkt, da ihm ge-

waltsame Ausbrüche, von irgend einem innern Gram erzeugt, auch schon sonst eigen gewesen. Als nun alle Nachforschungen, wo er geblieben, vergebens, und die Freunde sich über seinen kleinen Nachlaß an Musikalien und andern Schriften berieten, erschien das Fräulein von B. und erklärte, wie nur ihr allein es zukomme, diesen Nachlaß ihrem lieben Meister und Freunde, den sie keineswegs verloren glaube, zu bewahren. Ihr übergaben mit freudigem Willen die Freunde alles, was sie vorgefunden, und als sich auf den weißen Rückseiten mehrerer Notenblätter kleine, größtenteils humoristische Aufsätze, in günstigen Augenblicken mit Bleistift schnell hingeworfen, befanden, erlaubte die treue Schülerin des unglücklichen Johannes dem treuen Freunde, Abschrift davon zu nehmen und sie als anspruchslose Erzeugnisse einer augenblicklichen Anregung mitzuteilen.

1. Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden

Sie sind alle fortgegangen. — Ich hätt' es an dem Ziscbeln, Scharren, Räuspern, Brummen durch alle Tonarten bemerken können; es war ein wahres Bienennest, das vom Stocke abzieht, um zu schwärmen. Gottlieb hat mir neue Lichter aufgesteckt und eine Flasche Burgunder auf das Fortepiano hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen. — Ein hundsföttischer, nichtswürdig vergeudeter Abend! Aber jetzt ist mir wohl und leicht. — Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand,

während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust, wie der genesene Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notiere ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Tees. Aber nicht nur für mich allein, sondern für alle, die sich hier zuweilen an meinem Exemplar der Johann Sebastian Bachschen Variationen für das Klavier,[2]) erschienen bei Nägeli in Zürich, ergötzen und erbauen, bei dem Schluß der 30. Variation meine Ziffern finden und, geleitet von dem großen lateinischen Verte (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist), das Blatt umwenden und lesen. Diese erraten gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, daß der Geheime Rat Röderlein hier ein ganz scharmantes Haus macht und zwei Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Göttinnen, sprächen Französisch wie die Engel, und spielten und sängen und zeichneten wie die Musen. Der Geheime Rat Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bei seinen vierteljährlichen Diners die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuß eingerichtet, und wer sich bei seinen Tees nicht himmlisch amüsiert, hat keinen Ton, keinen Geist, und vornehmlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrornen ꝛc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: Nachdem jeder Gast Zeit genug gehabt hat, eine beliebige Zahl Tassen Tee zu trinken, und nachdem zweimal Punsch und Gefrornes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spieltische heran für den älteren, solideren Teil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der Tat nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. — Auf dies Zeichen schießt der jüngere Teil der Gesellschaft auf die Fräuleins Röderlein zu; es entsteht ein Tumult, in dem man die Worte unterscheidet: Schönes Fräulein, versagen Sie uns nicht den Genuß Ihres himmlischen Talents — o singe etwas, meine Gute. — Nicht möglich — Katarrh —

der letzte Ball — nichts eingeübt. — O bitte, bitte — wir flehen ꝛc. Gottlieb hat unterdessen den Flügel geöffnet und das Pult mit dem wohlbekannten Notenbuche beschwert. Vom Spieltisch herüber ruft die gnädige Mama: Chantez donc, mes enfants![3]) Das ist das Stichwort meiner Rolle; ich stelle mich an den Flügel, und im Triumph werden die Röderleins an das Instrument geführt. Nun entsteht wieder eine Differenz: keine will zuerst singen. „Du weißt, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin." — „Bin ich es denn weniger, liebe Marie?" — „Ich singe so schlecht." — „O Liebe, fange nur an ꝛc." Mein Einfall (ich habe ihn jedesmal!), beide möchten mit einem Duo anfangen, wird gewaltig beklatscht, das Buch durchblättert, das sorgfältig eingeschlagene Blatt endlich gefunden, und nun geht's los: Dolce dell' anima etc.[4]) — Das Talent der Fräulein Röderlein ist wirklich nicht das geringste. Ich bin nun fünf Jahre hier und viertehalb Jahre im Röderleinschen Hause Lehrer; für diese kurze Zeit hat es Fräulein Nanette dahin gebracht, daß sie eine Melodie, die sie nur zehnmal im Theater gehört und am Klavier dann höchstens noch zehnmal durchprobiert hat, so wegsingt, daß man gleich weiß, was es sein soll. Fräulein Marie faßt es schon beim achten Mal, und wenn sie öfters einen Viertelton tiefer steht als das Piano, so ist das bei solch niedlichem Gesichtlein und den ganz leidlichen Rosenlippen am Ende wohl zu ertragen. — Nach dem Duett allgemeiner Beifallschorus! Nun wechseln Ariettchen und Duettinos, und ich hämmere das tausendmal geleierte Akkompagnement frisch darauf los. Während des Gesanges hat die Finanzrätin Eberstein durch Räuspern und leises Mitsingen zu verstehen gegeben: ich singe auch. Fräulein Nanette spricht: „Aber liebe Finanzrätin, nun mußt du uns auch deine göttliche Stimme hören lassen." Es entsteht ein neuer Tumult. Sie hat den Katarrh — sie kann nichts auswendig! — Gottlieb bringt zwei Arme voll Musikalien herangeschleppt: da wird geblättert und geblättert. Erst will sie singen: der Hölle Rache ꝛc., dann: Hebe, sieh ꝛc., dann: Ach, ich liebte ꝛc. In der Angst schlage ich vor: Ein Veilchen auf der Wiese ꝛc. Aber sie ist fürs große Genre, sie will sich zeigen, es bleibt bei der Konstanze.[5]) O schreie

du, quieke, miaue, gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere nur recht munter: ich habe den Fortissimozug getreten und orgle mich taub. — O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt. Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreinen Töne kreischender Marktschreier-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt? — Das hat mich angegriffen — ich trinke ein Glas Burgunder! — Man applaudierte unbändig, und jemand bemerkte, die Finanzrätin und Mozart hätten mich sehr ins Feuer gesetzt. Ich lächelte mit niedergeschlagenen Augen, recht dumm, wie ich wohl merkte. Nun erst regen sich alle Talente, bisher im Verborgenen blühend, und fahren wild durcheinander. Es werden musikalische Exzesse beschlossen: Ensembles, Finalen, Chöre sollen aufgeführt werden. Der Kanonikus Kratzer singt bekanntlich einen himmlischen Baß, wie der Tituskopf dort bemerkt, der selbst bescheiden anführt, er sei eigentlich nur ein zweiter Tenor, aber freilich Mitglied mehrerer Singakademien. Schnell wird alles zum ersten Chor aus dem Titus organisiert. Das ging ganz herrlich! Der Kanonikus, dicht hinter mir stehend, donnerte über meinem Haupte den Baß, als säng' er mit obligaten Trompeten und Pauken in der Domkirche; er traf die Noten herrlich, nur das Tempo nahm er in der Eil' fast noch einmal so lang. Aber treu blieb er sich wenigstens insofern, daß er durchs ganze Stück immer einen halben Takt nachschleppte. Die übrigen äußerten einen entschiedenen Hang zur antiken griechischen Musik, die bekanntlich, die Harmonie nicht kennend, im Unisono ging; sie sangen alle die Oberstimmen mit kleinen Varianten aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, etwa um einen Viertelston. — Diese etwas geräuschvolle Produktion erregte eine allgemeine tragische Spannung, nämlich einiges Entsetzen, sogar an den Spieltischen, die für den Moment nicht so wie zuvor melodramatisch mitwirken konnten durch in die Musik eingeflochtene deklamatorische Sätze, z. B.: Ach ich liebte — achtundvierzig — war so glücklich — ich passe — kannte nicht — Whist — der Liebe Schmerz — in der Farbe ꝛc. — Es nahm sich recht artig aus. — (Ich schenke

mir ein.) Das war die höchste Spitze der heutigen musikalischen Exposition: nun ist's aus! So dacht' ich, schlug das Buch zu und stand auf. Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: O bester Herr Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren, o phantasieren Sie uns doch eins! nur ein wenig! ich bitte! Ich versetzte ganz trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variationchen: Nel cor mi non più sento — Ah vous dirai-je, maman etc.[6]) und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun, so hört zu und berstet vor Langweile, denk' ich, und arbeitete drauf los. Bei Nr. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nr. 12. Nr. 15 schlug den Zweiwestenmann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nr. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese Nr. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpften um mich her — elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten — der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken — der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten — zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach und von Gottlieb wie von einem spiritu familiari[7]) bedient wurde! — Ich trinke! — Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Kunst wird so viel verdammter Mißbrauch getrieben, als mit der herrlichen, heiligen Musika, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweiht wird! Habt

ihr wahres Talent, wahren Kunstsinn: gut, so lernt Musik, leistet was der Kunst Würdiges und gebt dem Geweihten euer Talent hin im rechten Maß. Wollt ihr ohne das quinkelieren: nun, so tut's für euch und unter euch und quält nicht damit den Kapellmeister Kreisler und andere. — Nun könnte ich nach Hause gehen und meine neue Klaviersonate vollenden; aber es ist noch nicht elf Uhr und eine schöne Sommernacht. Ich wette, neben mir beim Oberjägermeister sitzen die Mädchen am offenen Fenster und schreien mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal: Wenn mir dein Auge strahlet — aber immer nur die erste Strophe, in die Straße hinein. Schräg-über martert einer die Flöte und hat dabei Lungen wie Rameaus Neffe[8]), und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Horn ist akustische Versuche. Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirts Kater, aufgeregt durch jenes süße Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, daß mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist) der Nachbarskatze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Skala hinaufjammernd, zärtliche Geständnisse. Nach elf Uhr wird es ruhiger; so lange bleib' ich sitzen, da ohnedies noch weißes Papier und Burgunder vorhanden, von dem ich gleich etwas genieße. — Es gibt, wie ich gehört habe, ein altes Gesetz, welches lärmenden Handwerkern verbietet, neben Gelehrten zu wohnen; sollen denn arme, bedrängte Komponisten, die noch dazu aus ihrer Begeisterung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiterzuspinnen, nicht jenes Gesetz auf sich anwenden und die Schreihälse und Dudler aus ihrer Nähe verbannen können? Was würde der Maler sagen, den man, indem er ein Ideal malte, lauter heterogene Fratzengesichter vorhalten wollte! Schlösse er die Augen, so würde er wenigstens ungestört das Bild in der Fantasie fortsetzen. Baumwolle in den Ohren hilft nicht, man hört doch den Mordspektakel; und dann die Idee, schon die Idee: jetzt singen sie — jetzt kommt das Horn ꝛc., der Teufel holt die sublimsten Gedanken! — Das Blatt ist richtig vollgeschrieben; auf dem vom Titel umgeschlagenen weißen Streifen will ich nur noch bemerken, warum ich hundertmal es mir vornahm, mich nicht mehr

bei dem Geheimen Rat quälen zu lassen, und warum ich hundertmal meinen Vorsatz brach. — Freilich ist es Röderleins herrliche Nichte, die mich mit Banden an das Haus gefesselt, welche die Kunst geknüpft hat. Wer einmal so glücklich war, die Schlußszene der Gluckschen Armida oder die große Szene der Donna Anna im Don Giovanni von Fräulein Amalien zu hören, der wird begreifen, daß eine Stunde mit ihr am Piano Himmelsbalsam in die Wunden gießt, welche alle Mißtöne des ganzen Tages mir gequältem musikalischen Schulmeister schlugen. . Röderlein, welcher weder an die Unsterblichkeit der Seele noch an den Takt glaubt, hält sie für gänzlich unbrauchbar für die höhere Existenz in der Teegesellschaft, da sie in dieser durchaus nicht singen will, und denn doch wieder vor ganz gemeinen Leuten, z. B. simplen Musikern, mit einer Anstrengung singt, die ihr gar nicht einmal taugt: denn ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonikatöne, welche mich in den Himmel tragen, hat sie, wie Röderlein meint, offenbar der Nachtigall abgehorcht, die eine unvernünftige Kreatur ist, nur in Wäldern lebt, und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf. Sie treibt ihre Rücksichtslosigkeit so weit, daß sie sich zuweilen sogar von Gottlieb auf der Violine akkompagnieren läßt, wenn sie Beethovensche oder Mozartsche Sonaten, aus denen kein Teeherr und Whistiker klug werden kann, auf dem Piano spielt. — Das war das letzte Glas Burgunder. — Gottlieb putzt mir die Lichter und scheint sich zu wundern über mein emsiges Schreiben. — Man hat ganz recht, wenn man diesen Gottlieb erst sechzehn Jahre alt schätzt. Das ist ein herrliches, tiefes Talent. Warum starb aber auch der Papa Torschreiber so früh; und mußte denn der Vormund den Jungen in die Liverei stecken? — Als Rode[9]) hier war, lauschte Gottlieb im Vorzimmer, das Ohr an die Saaltüre gedrückt, und spielte ganze Nächte; am Tage ging er sinnend, träumend umher, und der rote Fleck am linken Backen ist ein treuer Abdruck des Solitärs am Finger der Röderleinschen Hand, die, wie man durch sanftes Streichen den somnambulen Zustand hervorbringt, durch starkes Schlagen ganz richtig entgegengesetzt wirken wollte. Nebst andern Sachen habe ich ihm die

Sonaten von Corelli[10]) gegeben; da hat er unter den Mäusen in dem alten Österleinschen[11]) Flügel auf dem Boden gewütet, bis keine mehr lebte, und mit Röderleins Erlaubnis auch das Instrument auf sein kleines Stübchen transloziert. — Wirf ihn ab, den verhaßten Bedientenrock, ehrlicher Gottlieb! und laß mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn! — Gottlieb stand hinter mir und wischte sich die Tränen aus den Augen, als ich diese Worte laut aussprach. — Ich drückte ihm schweigend die Hand, wir gingen hinauf und spielten die Sonaten von Corelli.

2. Ombra adorata!

Wer kennt nicht Crescentinis herrliche Arie: Ombra adorata, die er zu der Oper Romeo e Giulietta von Zingarelli[12]) komponierte und mit ganz eigenem Vortrage sang. (Anm. Hoffmanns.)

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! — Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt? — Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem, frommem Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewußt, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen. —

Wie war meine Brust so beengt, als ich in den Konzertsaal trat. Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges, stechendes Ungeziefer den

Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen, daß er oft dieser ewig prickelnden Qual den gewaltsamen Stoß vorziehen würde, der ihn diesem und jedem andern irdischen Schmerze auf immer entzieht. — Du verstandest den wehmütigen Blick, den ich auf dich warf, mein treuer Freund! und hundertfältig sei es dir gedankt, daß du meinen Platz am Flügel einnahmst, indem ich mich in dem äußersten Winkel des Saals zu verbergen suchte. Welchen Vorwand hattest du denn gefunden, wie war es dir denn gelungen, daß nicht Beethovens große Symphonie in C-moll, sondern nur eine kurze, unbedeutende Ouvertüre irgend eines noch nicht zur Meisterschaft gelangten Komponisten aufgeführt wurde? — Auch dafür sei dir Dank gesagt aus dem Innersten meines Herzens. — Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre und mich wie mit metallenen, glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt. — Als die Ouvertüre in allerlei kindischem Jubel mit Pauken und Trompeten geschlossen hatte, entstand eine stille Pause, als erwarte man etwas recht Wichtiges. Das tat mir wohl, ich schloß die Augen, und indem ich in meinem Innern angenehmere Erscheinungen suchte als die waren, die mich eben umgaben, vergaß ich das Konzert und mit ihm natürlicherweise auch seine ganze Einrichtung, die mir bekannt gewesen, da ich an den Flügel sollte. — Ziemlich lange mochte die Pause gedauert haben, als endlich das Ritornell einer Arie anfing. Es war sehr zart gehalten und schien in einfachen aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihm hienieden entrissen. — Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita![13])

Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! — Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte,

auf in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß. — Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die, wie aus einer andern Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen. —

Ebenso einfach wie das Rezitativ ist das Thema der folgenden Arie: Ombra adorata gehalten; aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend spricht es den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung, in einer höheren, besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt. — Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich aneinander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittich durch die glänzenden Wolken — es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister. — Die Komposition verlangt wie jede, die so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch tief aufgefaßt und mit dem Gemüt, ich möchte sagen mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Übersinnlichen, wie die Melodie es in sich trägt, vorgetragen zu werden. Auch wurde, wie der Genius des italienischen Gesanges es verlangt, sowohl in dem Rezitativ als in der Arie auf gewisse Verzierungen gerechnet; aber ist es nicht schön, daß wie durch eine Tradition die Art, wie der Komponist, der hohe Meister des Gesanges, Crescentini, die Arie vortrug und verzierte, fortgepflanzt wird, so daß es wohl niemand wagen dürfte, ungestraft wenigstens fremdartige Schnörkel hineinzubringen? — Wie verständig, wie das Ganze belebend hat Crescentini diese zufälligen Verzierungen angebracht — sie sind der glänzende Schmuck, welcher der Geliebten holdes Antlitz verschönert, daß die Augen heller strahlen und höherer Purpur Lippe und Wangen färbt.

Aber was soll ich von dir sagen, du herrliche Sängerin! — Mit dem glühenden Enthusiasmus der Italiener rufe ich dir zu: Du von dem Himmel Gesegnete! (Unserer deutschen Sängerin Häser[14]), die sich nun leider der Kunst ganz entzogen, riefen die Italiener zu: Che sei benedetta dal cielo![15]) Denn wohl ist es der Segen des Himmels, der deinem frommen, innigen Gemüte vergönnt, das im Innersten Empfundene hell und herrlich klingend ertönen zu lassen. — Wie holde Geister haben mich deine Töne umfangen, und jeder sprach: „Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust wie im höchsten Entzücken mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!" —

Ich werde dich nie mehr hören; aber wenn die Nichtswürdigkeit auf mich zutritt, und, mich für ihresgleichen haltend, den Kampf des Gemeinen mit mir bestehen, wenn die Albernheit mich betäuben, des Pöbels ekelhafter Hohn mich mit giftigem Stachel verletzen will, dann wird in deinen Tönen mir eine tröstende Geisterstimme zulispeln:

Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!

In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen; alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden, das deinen Gesang — dich — verklärt und verherrlicht.

3. Gedanken über den hohen Wert der Musik

Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit, dem Himmel sei's gedankt! der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das

nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Guitarre findet. Nur wenige Verächter der gewiß schönen Kunst gibt es noch hie und da, und diesen eine tüchtige Lektion zu geben, das ist jetzt mein Vorsatz und Beruf.

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann. Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt — dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen. Dasselbe gilt von dem Vorlesen in der Art, daß, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man sehr leicht einschläft oder in ernste Gedanken sich vertieft, die, nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmanne zu beobachtenden Geistesdiät, zyklisch eine Weile ruhen müssen. Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern: denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man erraten hat, was es vorstellen soll. — Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten

Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme — von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welt anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf eine angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an. Manches Frauenzimmer, deren Rede sonst, nach jenem Ausspruch: Ja, ja! und Nein, nein! ist, gerät während der Musik in das übrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Übel sein soll, hier aber offenbar vom Guten ist, da ihr deshalb manchmal ein Liebhaber oder gar ein Ehegemahl, von der Süßigkeit der ungewohnten Rede berauscht, ins Garn fällt. — Himmel, wie unabsehbar sind die Vorteile einer schönen Musik! — Euch, ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und „Blühe liebes Veilchen" einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? Würde ihm nicht endlich das hoffnungsvolle, aber ängstliche Gequäke des jüngsten Sprößlings beschwerlich fallen, wenn nicht der Klang der lieben Kindermusik das Ganze im Ton und Takt hielte? — Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier

dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig. — Was soll ich endlich von den großen, öffentlichen Konzerten sagen, die die herrlichste Gelegenheit geben, musikalisch begleitet, diesen oder jenen Freund zu sprechen; oder ist man noch in den Jahren des Übermuts, mit dieser oder jener Dame süße Worte zu wechseln — wozu ja sogar die Musik noch ein schickliches Thema geben kann. Diese Konzerte sind die wahren Zerstreuungsplätze für den Geschäftsmann und dem Theater sehr vorzuziehen, da dieses zuweilen Vorstellungen gibt, die den Geist unerlaubterweise auf etwas ganz Nichtiges und Unwahres fixieren, so daß man Gefahr läuft, in die Poesie hineinzugeraten, wovor sich denn doch jeder, dem seine bürgerliche Ehre am Herzen liegt, hüten muß! — Kurz, es ist, wie ich gleich anfangs erwähnte, ein entscheidendes Zeichen, wie sehr man jetzt die wahre Tendenz der Musik erkennt, daß sie so fleißig und mit so vielem Ernst getrieben und gelehrt wird. Wie zweckmäßig ist es nicht, daß die Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent zur Kunst haben, worauf es ja auch eigentlich gar nicht ankommt, doch zur Musik angehalten werden, um so, wenn sie sonst noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen, doch wenigstens das Ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung beitragen zu können. — Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist. Jener Polizeidirektor attestierte keck dem Erfinder eines neuen Instruments, daß darin nichts gegen den Staat, die Religion und die guten Sitten enthalten sei; mit derselben Keckheit kann jeder Musikmeister dem Papa und der Mama im voraus versichern, die neue Sonate enthalte nicht einen unmoralischen Gedanken. Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft ꝛc.

versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen. — Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das miscere utili dulce[16]) in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen als den wackern Kanzlisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schoßstube oder der Kaufmann im Kontor sitzt, da hier das Notwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird. Wenn man daher mit dem Künstler höflich und freundlich umgeht, so ist das nur eine Folge unserer Kultur und unserer Bonhommie, die uns ja auch mit Kindern und andern Personen, die Spaß machen, schön tun und tändeln läßt. Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder

in der Sprache dieser Toren der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen. Diejenigen, welche denn doch, wie ich es erst ausgeführt habe, ganz richtig über die wahre Tendenz der Kunst und der Musik insbesondere urteilen, nennen sie unwissende Frevler, die ewig von dem Heiligtum des höheren Seins ausgeschlossen bleiben müßten, und beurkunden dadurch ihre Tollheit. Denn ich frage mit Recht: Wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut ißt und trinkt, gehörig spazieren fährt, und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüßen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner fantastischen Welt behelfen muß? Zwar behaupten jene Toren, daß es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sei und manches Entbehren sich dann umwandle in Genuß: allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich! Der beste Beweis, daß alle jene Floskeln nichts in sich tragen, sondern nur den innern Vorwurf, nicht nach dem Soliden gestrebt zu haben, beschwichtigen sollen, ist dieser, daß beinahe kein Künstler es aus reiner, freier Wahl wurde, sondern sie entstanden und entstehen noch immer aus der ärmeren Klasse. Von unbegüterten, obskuren Eltern oder wieder von Künstlern geboren, macht sie die Not, die Gelegenheit, der Mangel an Aussicht auf ein Glück in den eigentlichen nützlichen Klassen zu dem, was sie wurden. Dies wird denn auch jenen Phantasten zum Trotz ewig so bleiben. Sollte nämlich eine begüterte Familie höheren Standes so unglücklich sein, ein Kind zu haben, das ganz besonders zur Kunst organisiert wäre, oder das, nach dem lächerlichen Ausdruck jener Wahnwitzigen, den göttlichen Funken, der im Widerstande verzehrend um sich greift, in der Brust trüge; sollte es wirklich ins Fantasieren für Kunst und Künstlerleben geraten: so wird ein guter Erzieher durch eine kluge Geistesdiät, z. B. durch das gänzliche Entziehen aller fantastischen, übertreibenden Kost (Poesien und sogenannter starker Kompositionen von Mozart, Beethoven usw.), sowie durch die fleißig

wiederholte Vorstellung der ganz subordinierten Tendenz jeder Kunst und des ganz untergeordneten Standes der Künstler ohne allen Rang, Titel und Reichtum sehr leicht das verirrte junge Subjekt auf den rechten Weg bringen, so daß es am Ende eine rechte Verachtung gegen Kunst und Künstler spürt, die als wahres Remedium gegen jede Exzentrizität nie weit genug getrieben werden kann. — Den armen Künstlern, die noch nicht in den oben beschriebenen Wahnwitz verfallen sind, glaube ich wirklich nicht übel zu raten, wenn ich ihnen, um sich doch nur etwas aus ihrer zwecklosen Tendenz herauszureißen, vorschlage, noch nebenher irgend ein leichtes Handwerk zu erlernen: sie werden gewiß dann schon als nützliche Mitglieder des Staats etwas gelten. Mir hat ein Kenner gesagt, ich hätte eine geschickte Hand zum Pantoffelmachen, und ich bin nicht abgeneigt, mich als Prototypus in die Lehre bei dem hiesigen Pantoffelmachermeister Schnabler, der noch dazu mein Herr Pate ist, zu begeben. — Das überlesend, was ich geschrieben, finde ich den Wahnwitz mancher Musiker sehr treffend geschildert, und mit einem heimlichen Grausen fühle ich mich mit ihnen verwandt. Der Satan raunt mir ins Ohr, daß ihnen manches so redlich Gemeinte wohl gar als heillose Ironie erscheinen könne; allein ich versichere nochmals: Gegen euch, ihr Verächter der Musik, die ihr das erbauliche Singen und Spielen der Kinder unnützes Quinkelieren nennt und die Musik als eine geheimnisvolle, erhabene Kunst nur ihrer würdig hören wollt, gegen euch waren meine Worte gerichtet, und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain[17]) sei, welche die Menschen aufheitere, zerstreue, und daß sie so das häusliche Glück, die erhabenste Tendenz jedes kultivierten Menschen, auf eine angenehme, befriedigende Weise befördere.

4. Beethovens Instrumentalmusik

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs[18]) usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung ꝛc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens

der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigen uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. — Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Symphonie in Es-dur [19]), unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen,

hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! —

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl.

Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?

Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männern von großem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln. Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Fantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur eurem schwachen Blick der innere, tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters dem Geweihten verständliche Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? — In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz

an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird. Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherm Grade als die über alle Maßen herrliche, tiefsinnige Symphonie in C-moll? Wie führt diese wundervolle Komposition in einer fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der anfangs im Unisono dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiöse Nebenthema nur noch mehr ins klare! — Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtungdrohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in G-dur, das erst von dem Horn in Es-dur berührt wurde.) — Wie einfach — noch einmal sei es gesagt — ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zugrunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches Verhältnis so an, daß sie nur dazu dienen, den Charakter des Allegros, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer un-

nennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von dem tiefen Studium der Kunst zeugt, so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaftlichen Zügen im Geist auffaßte und durchdachte. — Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des Andante con moto in As-dur? — Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in der er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen Gestalten, die uns umgaben. — Was soll ich von der Menuett[20]) sagen? — Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur, den der Baß als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift — das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift euch nicht wieder jene unruhvolle, unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht? Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters. — Welche wunderbaren kontrapunktischen Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen. — Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord, ja noch in den Momenten nach demselben, wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen. — Die Sätze ihrer innern Einrichtung nach, ihre Ausführung, Instrumentierung, die Art, wie sie aneinandergereiht sind, alles arbeitet auf einen Punkt hinaus; aber vorzüglich die innige Verwandtschaft der Themas untereinander ist es, welche jene Einheit erzeugt, die nur allein vermag, den Zuhörer in einer Stimmung festzuhalten. Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen

Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und eben diese ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. —

Wie tief haben sich doch deine herrlichen Flügelkompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüte eingeprägt; wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört. — Mit welcher Lust empfing ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios, denn ich wußte ja wohl, daß ich sie nach weniger Übung bald gar herrlich hören würde. Und so gut ist es mir ja denn heute abend geworden, so daß ich jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines fantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag. Die holden Sirenenstimmen deiner in bunter Mannigfaltigkeit prangenden Sätze locken mich immer tiefer und tiefer hinein. — Die geistreiche Dame, die heute mir, dem Kapellmeister Kreisler, recht eigentlich zu Ehren das Trio Nr. 1 gar herrlich spielte, und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe, hat es mich recht deutlich einsehen lassen, wie nur das, was der Geist gibt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist. —

Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt. — Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel-Pianoforte)[21]) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die noch immer

weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Fantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird unter den Händen des Meisters am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgeratenen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein. Zum Fantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden usw. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächstdem Trios, Quartetten, Quintetten ꝛc., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügel-Kompositionen gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig usw. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt. —

Einen wahren Widerwillen hege ich gegen all die eigentlichen Flügel-Konzerte. (Mozartsche und Beethovensche sind nicht sowohl Konzerte als Symphonien mit obligatem Flügel.) Hier soll die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach dem, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt.

Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger u. dgl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird.

Wie hat doch der Meister den eigentümlichsten Geist des Instruments aufgefaßt und in der dafür geeignetsten Art gesorgt!

Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen usw. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zugrunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. —

Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

Unerachtet der Gemütlichkeit, die vorzüglich in dem ersten Trio, selbst das wehmutsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnisvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein.

Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi [22]) vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt aus einem unbekannten Lande herüberkommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die

nur der befangenen irdischen Lust eigen, gewähren können. Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. — Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. dgl. m. wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuose verwirft des Meisters Flügelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur als Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen und seine Fantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.

5. Höchst zerstreute Gedanken

Schon als ich noch auf der Schule war, hatte ich die Gewohnheit, manches, was mir bei dem Lesen eines Buches, bei dem Anhören einer Musik, bei dem Betrachten eines Gemäldes oder sonst gerade einfiel oder auch was mir selbst Merkwürdiges begegnet, aufzuschreiben. Ich hatte mir dazu ein kleines Buch binden lassen und den Titel vorgesetzt: Zerstreute Gedanken. — Mein Vetter, der mit mir auf einer Stube wohnte und mit wahrhaft boshafter Ironie meine ästhetischen Bemühungen verfolgte, fand das Büchelchen und setzte auf dem Titel dem Worte: Zerstreute, das Wörtlein: Höchst! vor. Zu meinem nicht geringen Verdrusse fand ich, als ich mich über meinen Vetter im stillen sattgeärgert hatte, und das, was ich geschrieben, noch einmal überlas, manchen zerstreuten Gedanken wirklich und in der Tat höchst zerstreut, warf das ganze Buch ins Feuer und gelobte, nichts mehr aufzuschreiben, sondern alles im Innern digerieren und wirken zu lassen, wie es sollte. — Aber ich sehe meine Musikalien durch und finde zu meinem nicht geringen Schreck, daß ich die üble Gewohnheit nun in viel späteren, und, wie man denken möchte, weiseren Jahren, stärker als je treibe. Denn sind nicht beinahe alle leeren Blätter, alle Umschläge mit höchst zerstreuten Gedanken bekritzelt? — Sollte nun einmal, bin ich auf diese oder jene Art dahingeschieden, ein treuer Freund diesen meinen Nachlaß ordentlich für was halten oder gar (wie es denn wohl manchmal zu geschehen pflegt) manches davon abschreiben und drucken lassen, so bitte ich ihn um die Barmherzigkeit, ohne Barmherzigkeit die höchst, höchst zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben, und rücksichts der übrigen es gewissermaßen als captatio benevolentiæ[23]) bei der schülerhaften Aufschrift nebst dem boshaften Zusatze des Vetters bewenden zu lassen.

* * *

Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: „Sebastian

Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom."

Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen, sowie in Benevolis, in Pertis[24]) frommen Gesängen die reinen, grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.

* * *

Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. — Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.

* * *

Es gibt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen —, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. — Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten — der nachäffende Frevler geht unter im eigenen Hohn!

* * *

Von großen Meistern werden häufig Anekdötchen aufgetischt, die so kindisch erfunden oder mit so alberner Unwissenheit nacherzählt sind, daß sie mich immer, wenn ich sie anhören muß, kränken und ärgern. So ist z. B. das Geschichtchen von Mozarts Ouvertüre zum Don Juan so prosaisch toll, daß ich mich wundern muß, wie sie selbst Musiker, denen man einiges Einsehen nicht absprechen mag, in den Mund nehmen können, wie es noch heute geschah. — Mozart soll die Komposition der Ouvertüre, als die Oper längst fertig war, von Tag zu Tag verschoben haben, und noch den Tag vor der Aufführung, als die besorgten Freunde glaubten, nun säße er am Schreibtische, ganz lustig spazieren gefahren sein. Endlich am Tage der Aufführung, am frühen Morgen, habe er in wenigen Stunden die Ouvertüre komponiert, so daß die Partien noch naß in das Theater getragen worden wären. Nun gerät alles in Erstaunen und Bewunderung, wie Mozart so schnell komponiert hat, und doch kann man jedem rüstigen, schnellen Notenschreiber ebendieselbe Bewunderung zollen. — Glaubt ihr denn nicht, daß der Meister den Don Juan, sein tiefstes Werk, das er für seine Freunde, d. h. für solche, die ihn in seinem Innersten verstanden, komponierte, längst im Gemüte trug, daß er im Geist das Ganze mit allen seinen herrlichen, charaktervollen Zügen ordnete und ründete, so daß es wie in einem fehlerfreien Gusse dastand? — Glaubt ihr denn nicht, daß die Ouvertüre aller Ouvertüren, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht ebensogut fertig war als das ganze Werk, ehe der große Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? — Ist jene Anekdote wahr, so hat Mozart wahrscheinlich seine Freunde, die immer von der Komposition der Ouvertüre gesprochen hatten, mit dem Verschieben des Aufschreibens geneckt, da ihre Besorgnis, er möchte die günstige Stunde zu dem nunmehr mechanisch gewordenen Geschäft, nämlich das in dem Augenblick der Weihe empfangene und im Innern aufgefaßte Werk aufzuschreiben, nicht mehr finden, ihm lächerlich erscheinen mußte. — Manche haben in dem Allegro des überwachten Mozarts Auffahren aus dem Schlafe, in den er komponierend unwillkürlich versunken, finden wollen! — Es gibt närrische Leute! —

Ich erinnere mich, daß bei der Aufführung des Don Juan einer einmal mir bitter klagte: das sei doch entsetzlich unnatürlich mit der Statue und mit den Teufeln! Ich antwortete ihm lächelnd, ob er denn nicht längst bemerkt hätte, daß in dem weißen Mann ein ganz verflucht pfiffiger Polizeikommissär stecke, und daß die Teufel nichts wären als vermummte Gerichtsdiener; die Hölle wäre auch weiter nichts als das Stockhaus, wo Don Juan seiner Vergehungen wegen eingesperrt werden würde, und so das Ganze allegorisch zu nehmen. — Da schlug er ganz vergnügt ein Schnippchen nach dem andern und lachte und freute sich und bemitleidete die andern, die sich so grob täuschen ließen. — Nachher, wenn von den unterirdischen Mächten, die Mozart aus dem Orkus hervorgerufen habe, gesprochen wurde, lächelte er mich überaus pfiffig an, welches ich ihm ebenso erwiderte. —

Er dachte: Wir wissen, was wir wissen! und er hatte wahrlich recht!

* *

Große Dichter und Künstler sind auch für den Tadel untergeordneter Naturen empfindlich. — Sie lassen sich gar zu gern loben, auf Händen tragen, hätscheln. — Glaubt ihr denn, daß diejenige Eitelkeit, von der ihr so oft befangen, in hohen Gemütern wohnen kann? — Aber jedes freundliche Wort, jedes wohlwollende Bemühen beschwichtigt die innere Stimme, die dem wahren Künstler unaufhörlich zuruft: Wie ist doch dein Flug noch so niedrig, noch so von der Kraft des Irdischen gelähmt — rüttle frisch die Fittiche und schwinge dich auf zu den leuchtenden Sternen. — Und von der Stimme getrieben irrt der Künstler oft umher und kann seine Heimat nicht wiederfinden, bis der Freunde Zuruf ihn wieder auf Weg und Steg leitet.

* * *

Wenn ich in Forkels musikalischer Bibliothek[25]) die niedrige, schmähende Beurteilung von Glucks Iphigenia in Aulis lese, wird mein Gemüt von den sonderbarsten Empfindungen im Innersten bewegt. Wie mag der große, herrliche Mann, las er jenes absurde

Geschwätz, doch eben von dem unbehaglichen Gefühl ergriffen worden sein, wie einer, der in einem schönen Park zwischen Blumen und Blüten lustwandelnd von schreienden, bellenden Kläffern angefallen wird, die, ohne ihm nur den mindesten bedeutenden Schaden zufügen zu können, ihm doch auf die unerträglichste Weise lästig sind. Aber wie man in der Zeit des erfochtenen Sieges gern von den ihm vorhergegangenen Bedrängnissen und Gefahren hört, eben darum, weil sie seinen Glanz noch erhöhen, so erhebt es auch Seele und Geist, noch die Ungetüme zu beschauen, über die der Genius sein Siegespanier schwang, daß sie untergingen in ihrer eigenen Schmach! — Tröstet euch — ihr Unerkannten, ihr von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes Gebeugten; euch ist gewisser Sieg verheißen, und der ist ewig, da euer ermüdender Kampf nur vorübergehend war!

* * *

Man erzählt, nachdem der Streit der Gluckisten und Picciniſten [26]) sich etwas abgekühlt hatte, sei es irgend einem vornehmen Verehrer der Kunst gelungen, Gluck und Piccini in einer Abendgesellschaft zusammenzubringen, und nun habe der offene Deutsche, zufrieden, einmal den bösen Streit geendet zu sehen, in einer fröhlichen Weinlaune dem Italiener seinen ganzen Mechanismus der Komposition, sein Geheimnis, die Menschen, und vorzüglich die verwöhnten Franzosen, zu erheben und zu rühren entdeckt — Melodien in altfranzösischem Stil — deutsche Arbeit, darin sollte es liegen. Aber der sinnige, gemütliche, in seiner Art große Piccini, dessen Chor der Priester der Nacht in der Dido in meinem Innersten mit schauerlichen Tönen widerhallt, hat doch keine Armida, keine Iphigenia wie Gluck geschrieben! — Bedürfte es denn nur genau zu wissen, wie Raphael seine Gemälde anlegte und ausführte, um selbst ein Raphael zu sein?

* * *

Kein Gespräch über die Kunst konnte heute aufkommen — nicht einmal das himmlische Geschwätz um nichts über nichts, das ich so gern mit Frauenzimmern führe, weil mir es dann nur wie die zu-

fällig begleitende Stimme zu einer geheimen, aber von jeder deutlich geahnten Melodie vorkommt, wollte recht fort; alles ging unter in der Politik. — Da sagte jemand: der Minister —r— habe den Vorstellungen des —s— Hofes kein Gehör gegeben. Nun weiß ich, daß jener Minister wirklich auf einem Ohre gar nicht hört, und in dem Augenblick stand ein Bild in grotesken Zügen mir vor Augen, welches mich den ganzen Abend nicht wieder verließ. — Ich sah nämlich jenen Minister in der Mitte des Zimmers steif dastehen — der —sche Unterhändler befindet sich unglücklicherweise an der tauben Seite, der andere an der hörenden! — Nun wenden beide alle nur ersinnlichen Mittel, Ränke und Schwänke an, einer, daß die Exzellenz sich umdrehe, der andere, daß die Exzellenz stehen bleibe, denn nur davon hängt der Erfolg der Sache ab; aber die Exzellenz bleibt wie eine deutsche Eiche fest eingewurzelt auf ihrer Stelle, und das Glück ist dem günstig, der die hörende Seite traf.

* * *

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert? — er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren.

* * *

Man spricht so viel von der Begeisterung, die die Künstler durch den Genuß starker Getränke erzwingen — man nennt Musiker und Dichter, die nur so arbeiten können (die Maler sind von dem Vorwurfe, soviel ich weiß, frei geblieben). — Ich glaube nicht daran — aber gewiß ist es, daß eben in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem Brüten in das Schaffen übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung der Ideen befördert. — Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Fantasie hier vor wie ein Mühlrad, welches der stärker anschwellende Strom schneller treibt — der Mensch gießt Wein auf,

und das Getriebe im Innern dreht sich rascher! — Es ist wohl herrlich, daß eine edle Frucht das Geheimnis in sich trägt, den menschlichen Geist in seinen eigensten Anklängen auf eine wunderbare Weise zu beherrschen. — Aber was in diesem Augenblicke da vor mir im Glase dampft, ist jenes Getränk, das noch wie ein geheimnisvoller Fremder, der, um unerkannt zu bleiben, überall seinen Namen wechselt, keine allgemeine Benennung hat und durch den Prozeß erzeugt wird, wenn man Cognac, Arrak oder Rum anzündet und auf einem Rost darüber gelegten Zucker hineintröpfeln läßt. — Die Bereitung und der mäßige Genuß dieses Getränkes hat für mich etwas Wohltätiges und Erfreuliches. — Wenn so die blaue Flamme emporzuckt, sehe ich, wie die Salamander glühend und sprühend herausfahren und mit den Erdgeistern kämpfen, die im Zucker wohnen. Diese halten sich tapfer; sie knistern in gelben Lichtern durch die Feinde, aber die Macht ist zu groß, sie sinken prasselnd und zischend unter — die Wassergeister entfliehen, sich im Dampfe emporwirbelnd, indem die Erdgeister die erschöpften Salamander herabziehen und im eigenen Reiche verzehren; aber auch sie gehen unter, und kecke, neugeborne Geisterchen strahlen in glühendem Rot herauf, und was Salamander und Erdgeist im Kampfe untergehend geboren, hat des Salamanders Glut und des Erdgeistes gehaltige Kraft. — Sollte es wirklich geraten sein, dem innern Fantasierade Geistiges aufzugießen (welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert), so könnte man ordentlich rücksichts der Getränke gewisse Prinzipe aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des Don Juan ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten! — Doch überlasse ich jedem seine individuelle Meinung und finde nur nötig, für mich selbst im stillen zu bemerken, daß der Geist, der, von Licht und unterirdischem Feuer geboren, so keck den Menschen beherrscht, gar gefährlich

ist, und man seiner Freundlichkeit nicht trauen darf, da er schnell die Miene ändert und statt des wohltuenden behaglichen Freundes zum furchtbaren Tyrannen wird.

* * *

Es wurde heute die bekannte Anekdote von dem alten Rameau[27]) erzählt, der zu dem Geistlichen, welcher ihn in der Todesstunde mit allerlei harten, unfreundlichen Worten zur Buße ermahnte und nicht aufhören konnte zu predigen und zu schreien, ernstlich sagte: Aber wie mögen Ew. Hochwürden doch so falsch singen! — Ich habe nicht in das laute Gelächter der Gesellschaft einstimmen können, denn für mich hat die Geschichte etwas ungemein Rührendes! — Wie hatte, da der alte Meister der Tonkunst beinahe schon alles Irdische abgestreift, sich sein Geist so ganz und gar der göttlichen Musik zugewendet, daß jeder sinnliche Eindruck von außen her nur ein Mißklang war, der die reinen Harmonien, von denen sein Inneres erfüllt, unterbrechend, ihn quälte und seinen Flug zur Lichtwelt hemmte.

* * *

In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers. Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn *das* ist die Instrumentierung. — Schon der unermeßlichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur *eine Regel* zu wagen, aber auf eine lebendige, durch Erfahrung geläuterte Fantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben, und diese zyklisch gefaßt, würde ich Mystik der Instrumente nennen. Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die *musikalische Perspektive*; so wie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck *Ton* wieder zurücknehmen und ihn von *Tonart* unterscheiden kann. Im zweiten, höheren Sinn wäre dann *Ton eines*

Stücks der tiefere Charakter, der durch die besondere Behandlung des Gesanges, der Begleitung der sich anschmiegenden Figuren und Melismen ausgesprochen wird.

* * *

Es ist ebenso schwer, einen guten letzten Akt zu machen, als einen tüchtigen Kernschluß. — Beide sind gewöhnlich mit Figuren überhäuft, und der Vorwurf: er kann nicht zum Schluß kommen, ist nur zu oft gerecht. Für Dichter und Musiker ist es kein übler Vorschlag, beide, den letzten Akt und das Finale, zuerst zu machen. Die Ouvertüre sowie der Prologus muß unbedingt zuletzt gemacht werden.

Zweite Reihe

Der Herausgeber dieser Blätter traf im Herbst v. J. mit dem ritterlichen Dichter des Sigurd, des Zauberringes, der Undine, der Corona ꝛc.[28]) in Berlin auf das erfreulichste zusammen. Man sprach viel von dem wunderlichen Johannes Kreisler, und es mittelte sich aus, daß er auf eine höchst merkwürdige Weise in die Nähe eines ihm innigst verwandten Geistes, der nur auf andere Weise ins äußere Leben trat, gekommen sein mußte. — Unter den nachgelassenen Papieren des Barons Wallborn, eines jungen Dichters, der in verfehlter Liebe den Wahnsinn fand und auch den lindernden Tod, und dessen Geschichte de la Motte Fouqué in einer Novelle, Ixion geheißen, früher beschrieb, war nämlich ein Brief aufgefunden worden, den Wallborn an den Kreisler geschrieben, aber nicht abgesendet hatte. — Auch Kreisler ließ vor seiner Entfernung einen Brief zurück. Es hatte damit folgende Bewandtnis: Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, und in der Tat stach auch sein ganzes Tun und Treiben, vorzüglich sein Leben in der Kunst, so grell gegen alles ab, was vernünftig und schicklich heißt, daß an der innern Zerrüttung seines Geistes kaum zu zweifeln war. Immer exzentrischer, immer verwirrter wurde sein Ideengang; so z. B. sprach er kurz vor seiner Flucht aus dem Orte viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als

ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebe. Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde. So wurde oft sein höchster Schmerz auf eine schauerliche Weise skurril. Noch in der Nacht, als er auf immer schied, brachte er seinem innigsten Freunde Hoffmann einen sorgfältig versiegelten Brief mit der dringenden Bitte, ihn gleich an die Behörde abzusenden. Das war aber nicht wohl tunlich, da der Brief die wunderliche Adresse hatte:

An den Freund und Gefährten in Liebe,
Leid und Tod!

Cito
par bonté[29])

Abzugeben in der Welt, dicht an der großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft.

Verschlossen wurde der Brief aufbewahrt und es dem Zufall überlassen, jenen Freund und Gefährten näher zu bezeichnen. Es traf ein. Der Wallbornsche Brief, gütigst von de la Motte Fouqué mitgeteilt, setzte es nämlich außer allen Zweifel, daß Kreisler unter jenem Freunde niemand anders als den Baron Wallborn gemeint hatte. Beide Briefe wurden mit Vorwort von Fouqué und Hoffmann in dem dritten und letzten Heft der Musen[30]) abgedruckt, sie dürfen aber wohl auch hier schicklich den Kreislerianis, die der letzte Band der Fantasiestücke enthält, vorangehen, da das eigne Zusammentreffen Wallborns und Kreislers dem geneigten Leser, insofern er dem wunderlichen Johannes nur einigermaßen wohl will, nicht gleichgültig sein kann.

So wie übrigens Wallborn in verfehlter Liebe den Wahnsinn fand, so scheint auch Kreisler durch eine ganz fantastische Liebe zu einer Sängerin auf die höchste Spitze des Wahnsinns getrieben worden zu sein, wenigstens ist die Andeutung darüber in einem von ihm nachgelassenen Aufsatz, überschrieben: Die Liebe des Künstlers, enthalten. Dieser Aufsatz sowie mehrere andere, die einen Zyklus des

Rein-Geistigen in der Musik bilden, könnten vielleicht bald unter dem Titel: „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers", in ein Buch gefaßt, erscheinen.

1. Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler

Ew. Wohlgeboren befinden sich, wie ich vernehme, seit geraumer Zeit mit mir in einem und demselben Falle. Man hat nämlich Dieselben lange schon im Verdachte der Tollheit gehabt, einer Kunstliebe wegen, die etwas allzumerklich über den Leisten hinausgeht, welchen die sogenannte verständige Welt für dergleichen Messungen aufbewahrt. Es fehlte nur noch eins, um uns beide gänzlich zu Gefährten zu machen. Ew. Wohlgeboren waren schon früher der ganzen Geschichte überdrüssig geworden und hatten sich entschlossen, davonzulaufen, ich hingegen blieb und blieb und ließ mich quälen und verhöhnen, ja, was schlimmer ist, mit Ratschlägen bombardieren, und fand während dieser ganzen Zeit im Grunde meine beste Erquickung in Ihren zurückgelassenen Papieren, deren Anschauung mir durch Fräulein von B. — o Sternbild in der Nacht! — bisweilen vergönnt ward. Dabei fiel mir ein, ich müsse Dieselben schon früher einmal irgendwo gesehen haben. Sind Ew. Wohlgeboren nicht ein kleiner wunderlicher Mann, mit einer Physiognomie, welche man in einiger Hinsicht dem von Alcibiades belobten Sokrates vergleichen kann? nämlich, weil der Gott im Gehäuse sich versteckt hinter eine wunderliche Maske, aber dennoch hervorsprüht mit gewaltigen Blicken, keck, anmutig und furchtbar! Pflegen Ew. Wohlgeboren nicht einen Rock zu tragen, dessen Farbe man die allerseltsamste nennen könnte, wäre der Kragen darauf nicht von einer noch seltsamern? Und ist man nicht über die Form dieses Kleides zweifelhaft, ob es ein Leibrock ist, der zum Überrock werden will, oder ein Überrock, der sich zum Leibrock umgestaltet hat? Ein solcher Mann wenigstens stand einstmals neben mir im

Theater, als jemand ein italienischer Buffo sein wollte und nicht konnte, aber vor meines Nachbars Witz und Lebensfeuer ward mir das Jammerspiel dennoch zum Lustspiel. Er nannte sich auf Befragen Dr. Schulz aus Rathenow, aber ich glaubte gleich nicht daran, eines seltsamen skurrilen Lächelns halber, das dabei um Ew. Wohlgeboren Mund zog; denn Sie waren es ohne Zweifel.

Zuvörderst lassen Sie mich Ihnen anzeigen, das ich Ihnen seit kurzem nachgelaufen bin, und zwar an denselben Ort, d. h. in die weite Welt, wo wir uns denn auch zweifelsohne schon antreffen werden. Denn obgleich der Raum breit scheinen möchte, so wird er doch für unsersgleichen durch die vernünftigen Leute recht furchtbar enge gemacht, so daß wir durchaus irgendwo aneinanderrennen müssen, wäre es auch nur, wenn sich jeder von uns vor einem verständigen Manne auf ängstlicher Flucht befindet, oder gar vor den obenerwähnten Ratschlägen, welche man, beiläufig gesagt, wohl besser und kürzer geradezu und ohne Umschreibung Radschläge nennen könnte.

Für jetzt geht mein Bestreben dahin, Ew. Wohlgeboren einen kleinen Beitrag zu den von Ihnen aufgezeichneten musikalischen Leiden zu liefern.

Ist es Denselben noch nie begegnet, daß Sie, um irgend etwas Musikalisches vorzutragen oder vortragen zu hören, sechs bis sieben Zimmer weit von der sprechenden Gesellschaft fortgingen, daß aber diese dessenungeachtet hinterdreingerannt kam und zuhörte, d. h. nach möglichsten Kräften schwatzte? Was mich betrifft, ich glaube, den Leuten ist zu diesem Zwecke kein Weg ein Umweg, kein Gang zu weit, keine Treppe, ja kein Gebirge zu steil und zu hoch.

Sodann: haben Ew. Wohlgeboren nicht vielleicht schon bemerkt, daß es keine tüchtigere Verächter der Musik gibt, ja sogar feindseligere Antipoden derselben, als alle echte Bediente? Reicht wohl irgend ein gegebener Befehl hin, sie die Türen nicht schmeißen zu lassen, oder gar leise zu gehen, oder auch nur eben nichts hinzuwerfen, wo sie gerade im Zimmer sind und sich irgend ein beseligender Klang aus Instrument oder Stimme erhebt? Aber sie tun mehr. Sie sind durch einen ganz besondern Höllengenius angewiesen, gerade dann

hereinzukommen, wenn die Seele in den Wogen der Töne schwillt, um etwas zu holen, oder zu flüstern, oder, wenn sie täppisch sind, mit roher, frecher Gemeinheit ordentlich lustig dreinzufragen. Und zwar nicht etwa während eines Zwischenspieles oder in irgend einem minder wichtigen Augenblicke; nein, auf dem Gipfel aller Herrlichkeit, wo man seinem Atem gebieten möchte, stillzustehen, um nichts von den goldenen Klängen fortzuhauchen, wo das Paradies aufgeht, leise, ganz leise vor den tönenden Akkorden, — da, just da! — O Herr des Himmels und der Erden!

Doch ist nicht zu verschweigen, daß es vortreffliche Kinder gibt, die, vom reinsten Bedientengeist beseelt, dieselbe Rolle in Ermangelung jener Subjekte mit gleicher Vortrefflichkeit und gleichem Glück auszuführen imstande sind. Ach, und Kinder, wieviel gehört dazu, euch zu solchen Bedienten zu machen! — Es wird mir ernst, sehr ernst hierbei zu Sinne, und nur kaum vermag ich noch zu bemerken, daß dem Vorleser die gleichen anmutigen Wesen gleich erhebend und günstig sind.

Und galt denn die Träne, die jetzt gegen mein Auge herauf, der Blutstropfen, der mir stechend ans Herz drang, — galten sie nur den Kindern allein?

Ach, es geschah Euch vielleicht noch nie, daß Ihr irgend ein Lied singen wolltet vor Augen, die Euch aus dem Himmel herab anzublicken schienen, die Euer ganzes besseres Sein verschönt auf Euch herniederstrahlten, und daß Ihr auch wirklich anfingt und glaubtet, o Johannes, nun habe Euer Laut die geliebte Seele durchdrungen, und nun, eben nun werde des Klanges höchster Schwung Tauperlen um jene zwei Sterne ziehen, mildernd und schmückend den seligen Glanz, — und die Sterne wandten sich geruhig nach irgend einer Läpperei hin, etwa nach einer gefallenen Masche, und die Engelslippen verkniffen, unhold lächelnd, ein übermächtiges Gähnen, — und Herr, es war weiter nichts, als Ihr hattet die gnädige Frau ennuyiert.

Lacht nicht, lieber Johannes. Gibt es doch nichts Schmerzlicheres im Leben, nichts furchtbarer Zerstörendes, als wenn die Juno zur Wolke wird.

Ach Wolke, Wolke! Schöne Wolke!

Und im Vertrauen, Herr, hier liegt der Grund, warum ich das geworden bin, was die Leute toll nennen. — Aber ich bin nur selten wild dabei. Meist weine ich ganz still. Fürchte Dich also nicht vor mir, Johannes, aber lachen mußt Du auch nicht. Und so wollen wir lieber von andern Dingen sprechen, und doch von nahverwandten, die mir innig für Dich aus dem Herzen heraufdringen.

Sieh, Johannes, Du kommst mir mit dem, was Du gegen alle ungeniale Musik eiferst, bisweilen sehr hart vor. Gibt es denn absolut ungeniale Musik? Und wieder von der andern Seite, gibt es denn absolut vollkommne Musik, als bei den Engeln? Es mag wohl mit daher kommen, daß mein Ohr weit minder scharf und verletzbar ist als Deines, aber ich kann Dir mit voller Wahrheit sagen, daß auch der schlechteste Klang einer verstimmten Geige mir lieber ist als gar keine Musik. Du wirst mich hoffentlich deswegen nicht verachten. Eine solche Dudelei, heiße sie nun Tanz oder Marsch, erinnert an das Höchste, was in uns liegt, und reißt mich mit süßen Liebes- oder Kriegstönen leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr seliges Urbild hinaus. Manche von den Gedichten, die man mir als gelungen gerühmt hat, — törichter Ausdruck! — nein, die von Herzen zu Herzen gedrungen sind, verdanken den ersten Anklang ihres Daseins sehr ungestimmten Saiten, sehr ungeübten Fingern, sehr mißgeleiteten Kehlen.

Und dann, lieber Johannes, ist nicht der bloße Wunsch, zu musizieren, schon etwas wahrhaft Rührendes und Erfreuliches? Und vollends das schöne Vertrauen, welches die herumziehenden Musikanten in Edelhof und Hütte leitet, das Vertrauen: Klang und Sang mache allwärts Bahn, worin sie auch im Grunde nur selten gestört werden durch mürrisch aufgeklärte Herrschaften und grobe Hunde! Ich möchte ebensogern in ein Blumenbeet schlagen, als durch einen beginnenden Walzer schreien: „Packt euch aus dem Hause!“ — Dazu haben sich dann schon immer lächelnde Kinder umhergestellt, aus allen Häusern, wohin das Klingen reichen konnte, ganz andere Kinder als die obenerwähnten Bedientennaturen, und bewähren durch ihre hoffenden Engelsmienen: die Musikanten haben recht.

Etwas schlimmer sieht es freilich oftmals mit dem sogenannten „Musikmachen" in eleganten Zirkeln aus, aber auch dort, — keine Saiten-, Flöten- und Stimmenklänge sind ohne göttlichen Hauch, und alle besser als das mögliche Gerede, welchem sie doch immer einigermaßen den Paß abschneiden.

Und, Kreisler, was Du nun vollends von der Lust sagst, welche Vater und Mutter in der stillen Haushaltung am Klavierklimpern und Gesangesstümpern ihrer Kindlein empfinden, — ich sage Dir, Johannes, da lautet wahr und wahrhaftig ein wenig Engelsharmonie daraus hervor, allen unreinen Erdentönen zum Trotz.

Ich habe wohl mehr geschrieben, als ich sollte, und möchte mich nun gern auf die vorhin angefangene sittliche Weise empfehlen. Das geht aber nicht. So nimm denn fürlieb, Johannes, und Gott segne Dich und segne mich und entfalte gnädigst aus uns beiden, was er in uns gelegt hat zu seinem Preis und unserer Nebenmenschen Lust!

Der einsame Wallborn.

2. Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn

Ew. Hoch- und Wohlgeboren muß ich nur gleich, nachdem ich aus dem Komödienhause in meinem Stübchen angelangt und mit vieler Mühe Licht angeschlagen, recht ausführlich schreiben. Nehmen Ew. Hoch- und Wohlgeboren es aber doch ja nicht übel, wenn ich mich sehr musikalisch ausdrücken sollte, denn Sie wissen es ja wohl schon, daß die Leute behaupten, die Musik, die sonst in meinem Innern verschlossen, sei zu mächtig und stark herausgegangen und habe mich so umsponnen und eingepuppt, daß ich nicht mehr heraus könne, und alles, alles sich mir wie Musik gestalte — und die Leute mögen wirklich recht haben. Doch, wie es nun auch gehen mag, ich muß an Ew. Hoch- und Wohlgeboren schreiben, denn wie soll ich anders die Last, die sich schwer und drückend auf meine Brust gelegt in dem

Augenblick, als die Gardine fiel, und Ew. Hoch- und Wohlgeboren auf unbegreifliche Weise verschwunden waren, los werden.

Wie viel hatte ich noch zu sagen, unaufgelöste Dissonanzen schrieen recht widrig in mein Inneres hinein, aber eben als all die schlangenzüngigen Septimen herabschweben wollten in eine ganz lichte Welt freundlicher Terzen, da waren Ew. Hoch- und Wohlgeboren fort — fort — und die Schlangenzungen stachen und stachelten mich sehr! Ew. Hoch- und Wohlgeboren, den ich jetzt mit all jenen freundlichen Terzen anfingen will, sind doch kein anderer als der Baron Wallborn, den ich längst so in meinem Innern getragen, daß es mir, wenn alle meine Melodien sich wie er gestalteten und nun keck und gewaltig hervorströmten, oft schien: ich sei ja eben er selbst. — Als heute im Theater eine kräftige, jugendliche Gestalt in Uniform, das klirrende Schwert an der Seite, recht mannlich und ritterhaft auf mich zutrat, da ging es so fremd und doch so bekannt durch mein Inneres, und ich wußte selbst nicht, welcher sonderbare Akkordwechsel sich zu regen und immer höher und höher anzuschwellen anfing. Doch der junge Ritter gesellte sich immer mehr und mehr zu mir, und in seinem Auge ging mir eine herrliche Welt, ein ganzes Eldorado süßer, wonnevoller Träume auf — der wilde Akkordwechsel zerfloß in zarte Engelsharmonien, die gar wunderbarlich von dem Sein und Leben des Dichters sprachen, und nun wurde mir, da ich, wie Ew. Hoch- und Wohlgeboren versichert sein können, ein tüchtiger Praktikus in der Musik bin, die Tonart, aus der das Ganze ging, gleich klar. Ich meine nämlich, daß ich in dem jungen Ritter gleich Ew. Hoch- und Wohlgeboren den Baron Wallborn erkannte. — Als ich einige Ausweichungen versuchte und als meine innere Musik lustig und sich recht kindisch und kindlich freuend in allerlei munteren Melodien, ergötzlichen Murkis und Walzern hervorströmte, da fielen Ew. Hoch- und Wohlgeboren überall in Takt und Tonart so richtig ein, daß ich gar keinen Zweifel hege, wie Sie mich auch als den Kapellmeister Johannes Kreisler erkannt und sich nicht an den Spuk gekehrt haben werden, den heute abend der Geist Droll nebst einigen seiner Konsorten mit mir trieb. — In solch eigner Lage, wenn ich nämlich in den Kreis

irgend eines Spuks gerate, pflege ich, wie ich wohl weiß, einige besondere Gesichter zu schneiden, auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft und dessen Farbe in Cis-moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-dur-Farbe daraufsetzen lassen, Ew. Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritiert haben. — Zudem hatte man mich auch ja heute abend anders vorgezeichnet; ich hieß nämlich Doktor Schulz aus Rathenow, weil ich nur unter dieser Vorzeichnung, dicht am Flügel stehend, den Gesang zweier Schwestern anhören durfte — zwei im Wettgesang kämpfende Nachtigallen, aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkelten. — Sie scheuten des Kreislers tollen Spleen, aber der Doktor Schulz war in dem musikalischen Eden, das ihm die Schwestern erschlossen, mild und weich und voll Entzücken, und die Schwestern waren versöhnt mit dem Kreisler, als in ihn sich der Doktor Schulz plötzlich umgestaltete. — Ach, Baron Wallborn, auch Ihnen bin ich wohl, vom Heiligsten sprechend, was in mir glüht, zu hart, zu zornig erschienen! Ach, Baron Wallborn, — auch nach meiner Krone griffen feindselige Hände, auch mir zerrann in Nebel die himmlische Gestalt, die in mein tiefstes Innerstes gedrungen, die geheimsten Herzensfasern des Lebens erfassend. — Namenloser Schmerz zerschnitt meine Brust, und jeder wehmutsvolle Seufzer der ewig dürstenden Sehnsucht wurde zum tobenden Schmerz des Zorns, den die entsetzliche Qual entflammt hatte. — Aber, Baron Wallborn! glaubst Du nicht auch selbst, daß die von dämonischen Krallen zerrissene, blutende Brust auch jedes Tröpfchen lindernden Balsams stärker und wohltätiger fühlt? — Du weißt, Baron Wallborn, daß ich mehrenteils über das Musiktreiben des Pöbels zornig und toll wurde, aber ich kann es Dir sagen, daß, wenn ich oft von heillosen Bravourarien, Konzerten und Sonaten ordentlich zerschlagen und zerwalkt worden, oft eine kleine, unbedeutende Melodie, von mittelmäßiger Stimme gesungen oder unsicher und stümperhaft gespielt, aber treulich und gut gemeint und recht aus dem Innern heraus empfunden, mich tröstete und heilte. Begegnest Du daher, Baron Wallborn! solchen

Tönen und Melodien auf Deinem Wege, oder siehst Du sie, wenn Du zu Deiner Wolke aufschwebst, unter Dir, wie sie in frommer Sehnsucht nach Dir aufblicken, so sage ihnen, Du wolleſt sie wie liebe Kindlein hegen und pflegen, und Du wäreſt kein anderer als der Kapellmeiſter Johannes Kreisler. — Denn sieh, Baron Wallborn! ich verspreche es Dir hiemit heilig, daß ich dann Du sein will und ebenso voll Liebe, Milde und Frömmigkeit wie Du. Ach, ich bin es ja wohl ohnedem! — Manches liegt bloß an dem Spuk, den oft meine eignen Noten treiben; die werden oft lebendig und springen wie kleine schwarze, vielgeschwänzte Teufelchen empor aus den weißen Blättern — sie reißen mich fort im wilden, unsinnigen Dreher, und ich mache ganz ungemeine Bocksprünge und schneide unziemliche Gesichter, aber ein einziger Ton, aus heiliger Glut seinen Strahl schießend, löst diesen Wirrwarr, und ich bin fromm und gut und geduldig. — Du siehst, Baron Wallborn, daß das alles wahrhafte Terzen sind, die alle in Septimen verschweben; und damit Du diese Terzen recht deutlich vernehmen möchteſt, deshalb schrieb ich Dir! —

Gott gebe, daß so wie wir uns schon seit langer Zeit im Geiſte gekannt und geschaut, wir auch noch oft wie heute abend leiblich zusammentreffen mögen, denn Deine Blicke, Baron Wallborn! fallen recht in mein Innerſtes, und oft sind ja die Blicke selbst herrliche Worte, die mir wie eigene, in tiefer Bruſt erglühte Melodien tönen. Doch treffen werde ich Dich noch oft, da ich morgen eine große Reiſe nach der Welt antreten werde und daher schon neue Stiefeln angezogen. —

Glaubst Du nicht, Baron Wallborn! daß oft Dein Wort meine Melodie und meine Melodie Dein Wort sein könnte? — Ich habe in dieſem Augenblick zu einem schönen Liede die Noten aufgeschrieben, deſſen Worte Du früher ſetzteſt, unerachtet es mir so iſt, als hätte in demſelben Augenblick, da das Lied in Deinem Innern aufging, auch in mir die Melodie sich entzünden müſſen. — Zuweilen kommt es mir vor, als sei das Lied eine ganze Oper! — Ja! — Gott gebe, daß ich Dich, Du freundlicher, milder Ritter, bald wieder mit meinen leiblichen Augen so schauen möge, wie Du stets vor meinen geiſtigen

lebendig stehst und gehst. Gott segne Dich und erleuchte die Menschen, daß sie Dich genugsam erkennen mögen in Deinem herrlichen Tun und Treiben. Dies sei der heitre, beruhigende Schlußakkord in der Tonika.

Johannes Kreisler,
Kapellmeister wie auch verrückter
Musikus par excellence.

3. Kreislers musikalisch-poetischer Klub

Alle Uhren, selbst die trägsten, hatten schon acht geschlagen, die Lichter waren angezündet, der Flügel stand geöffnet, und des Hauswirts Tochter, die den kleinen Dienst bei dem Kreisler besorgte, hatte schon zweimal ihm verkündet, daß das Teewasser übermäßig koche. Endlich klopfte es an die Tür, und der treue Freund trat mit dem Bedächtigen herein. Ihnen folgten bald der Unzufriedene, der Joviale und der Gleichgültige. Der Klub war beisammen, und Kreisler schickte sich an, wie gewöhnlich, durch eine symphoniemäßige Fantasie alles in Ton und Takt zu richten, ja wohl sämtliche Klubbisten, die einen gar musikalischen Geist in sich hegten, so viel nötig, aus dem staubigen Kehricht, in dem sie den Tag über herumzutreten genötigt gewesen, einige Klafter höher hinauf, in reinere Luft zu erheben. Der Bedächtige sah sehr ernsthaft, beinahe tiefsinnig aus und sprach: „Wie übel wurde doch neulich Euer Spiel, lieber Kreisler! durch den stockenden Hammer unterbrochen, habt Ihr denselben reparieren lassen?" — „Ich denke, ja!" erwiderte Kreisler. „Davon müssen wir uns überzeugen", fuhr der Bedächtige fort, und damit steckte er ausdrücklich das Licht an, welches sich auf dem breiten Schreibleuchter befand, und forschte, ihn über die Saiten haltend, sehr bedächtig nach dem invaliden Hammer. Da fiel aber die schwere, auf dem Leuchter liegende Lichtschere herab und, im grellen Ton aufrauschend, sprangen zwölf bis fünfzehn Saiten. Der Bedächtige sagte bloß: „Ei, seht doch!" Kreisler verzog das Gesicht, als wenn man

in eine Zitrone beißt. „Teufel, Teufel!“ schrie der Unzufriedene, „gerade heute habe ich mich so auf Kreislers Fantasie gefreut — gerade heute! — in meinem ganzen Leben bin ich nicht so auf Musik erpicht gewesen.“ — „Im Grunde“, fiel der Gleichgültige ein, „liegt so sehr viel nicht daran, ob wir mit Musik anfangen oder nicht.“ Der treue Freund meinte: schade sei es allerdings, daß Kreisler nun nicht spielen könne, allein man müsse dadurch sich nicht außer Fassung bringen lassen. „Spaß werden wir ohnehin genug haben“, sagte der Joviale, nicht ohne eine gewisse Bedeutung in seine Worte zu legen. „Und ich will doch fantasieren,“ rief Kreisler, „im Baß ist alles ganz geblieben, und das soll mir genug sein.“ —

Nun setzte Kreisler sein kleines, rotes Mützchen auf, zog seinen chinesischen Schlafrock an und begab sich ans Instrument. Die Klubbisten mußten Platz nehmen auf dem Sofa und auf den Stühlen, und der treue Freund löschte auf Kreislers Geheiß sämtliche Lichter aus, so daß man sich in dicker, schwarzer Finsternis befand. Kreisler griff nun pianissimo mit gehobenen Dämpfern im Baß den vollen As-dur-Akkord. Sowie die Töne versäuselten, sprach er:

Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? — Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder — ich schwimme im duftigen Äther. — Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden.

As-moll-Akkord (mezzo forte)

Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.

E-dur Sexten-Akkord (ancora più forte)

Halt dich standhaft, mein Herz! — brich nicht, berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. — Frisch auf, mein wackrer Geist! — rege und hebe dich empor in dem Element, das dich gebar, das deine Heimat ist!

E-dur Terz-Akkord (forte)

— Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend Tränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich!

A-moll (harpeggiando-dolce)

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!

F-dur

Ha, wie geht das Herz dir auf in Sehnsucht und Liebe, wenn ich dich voll glühendem Entzücken mit Melodien wie mit liebenden Armen umfasse. — Du magst nicht mehr weichen von mir, denn jene geheimen Ahnungen, die deine Brust beengten, sind erfüllt. Der Ton sprach wie ein tröstendes Orakel aus meinem Innern zu dir!

B-dur (accentuato)

— Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! — Alle Flöten und Schalmeien, die Winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillerieren, gleich den Vögelein in den Lüften.

B-dur mit der kleinen Septime (smanioso) [31])

Ein lauer West geht wie ein düsteres Geheimnis dumpf klagend durch den Wald, und wie er vorüberstreift, flüstern die Fichten — die Birken untereinander: Warum ist unser Freund so traurig worden? — Horchst du auf ihn, holde Schäferin?

Es-dur (forte)

Zieh ihm nach! — zieh ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald — süßer Hörnerklang sein sehnendes Wort! — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? Hörst du es tönen? — Hörnerton, voll Lust und Wehmut! — Er ist's — auf! ihm entgegen!

D Terz-Quart-Sext-Akkord (piano)

Das Leben treibt sein neckendes Spiel auf allerlei Weise. — Warum wünschen — warum hoffen — warum verlangen?

C-dur Terz-Akkord (fortissimo)

Aber in toller, wilder Lust laßt uns über den offenen Gräbern tanzen. — Laßt uns jauchzen — die da unten hören es nicht. — Heisa — Heisa — Tanz und Jubel, der Teufel zieht ein mit Pauken und Trompeten!

C-moll-Akkorde (fortissimo hintereinander fort)

Kennt ihr ihn nicht? — Kennt ihr ihn nicht? — Seht, er greift mit glühender Kralle nach meinem Herzen! — er maskiert sich in allerlei tolle Fratzen — als Freijäger — Konzertmeister — Wurmdoktor — ricco mercante[32]) — er schmeißt mit Lichtscheren in die Saiten, damit ich nur nicht spielen soll! — Kreisler — Kreisler! raffe dich auf! — Siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen — die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend? — die Strohkrone auf dem kahlen, glatten Schädel schüttelnd! — Es ist der Wahnsinn — Johannes, halte dich tapfer. — Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen? — Kein Stäubchen im Universum, auf das ich, zur Mücke verschrumpft, vor dir, grausiger Quälgeist, mich retten könnte? — Laß ab von mir! — ich will artig sein! ich will glauben, der Teufel sei ein Galanthuomo[33]) von den feinsten Sitten! — honny soit qui mal y pense[34]) — ich verfluche den Gesang, die Musik — ich lecke dir die Füße wie der trunkne Kaliban[35]) — nur erlöse mich von der Qual —

hei, hei, Verruchter, du hast mir alle Blumen zertreten — in schauerlicher Wüste grünt kein Halm mehr — tot — tot — tot —

Hier knisterte ein kleines Flämmchen auf — der treue Freund hatte schnell ein chemisches Feuerzeug hervorgezogen und zündete beide Lichter an, um so dem Kreisler alles weitere Fantasieren abzuschneiden, denn er wußte wohl, daß Kreisler sich nun gerade auf einem Punkt befand, von dem er sich gewöhnlich in einen düstern Abgrund hoffnungsloser Klagen stürzte. In dem Augenblick brachte auch die Wirtstochter den dampfenden Tee herein. Kreisler sprang vom Flügel auf. — „Was soll denn das nun alles," sprach der Unzufriedene, „ein gescheites Allegro von Haydn ist mir lieber als all der tolle Schnickschnack." — „Aber nicht ganz übel war es doch", fiel der Gleichgültige ein. „Nur zu düster, viel zu düster," nahm der Joviale das Wort, „es tut not, unser Gespräch heute ins Lustige, Luftige hinauszutreiben." — Die Klubbisten bemühten sich, den Rat des Jovialen zu befolgen, aber wie ein fernes dumpfes Echo tönten Kreislers schauerliche Akkorde — seine entsetzlichen Worte nach und erhielten die gespannte Stimmung, in die Kreisler alle versetzt hatte. Der Unzufriedene, in der Tat höchst unzufrieden mit dem Abend, den, wie er sich ausdrückte, Kreislers törichte Fantasterei verdarb, brach auf mit dem Bedächtigen. Ihnen folgte der Joviale, und nur der reisende Enthusiast und treue Freund (beide sind, wie es hier ausdrücklich bemerkt wird, in einer Person vereinigt) blieb noch bei dem Kreisler zurück. Dieser saß schweigend mit verschränkten Armen auf dem Sofa. „Ich weiß nicht," sprach der treue Freund, „wie du mir heute vorkommst, Kreisler! — Du bist so aufgeregt und doch ohne allen Humor, gar nicht so wie sonst!" — „Ach, Freund!" erwiderte Kreisler, „ein düstrer Wolkenschatten geht über mein Leben hin! — Glaubst du nicht, daß es einer armen, unschuldigen Melodie, welche keinen — keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? — Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort!" — „Als harmlose Melodie?" fiel der treue Freund lächelnd

ein. „Oder als basso ostinato[36]), wenn du lieber willst," erwiderte Kreisler, „aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise." Es geschah auch bald, wie er gesprochen.

4. Nachricht von einem gebildeten jungen Mann

Es ist herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Kultur immer mehr um sich greift; ja, wie selbst aus Geschlechtern, denen sonst die höhere Bildung verschlossen, sich Talente zu einer seltenen Höhe aufschwingen. In dem Hause des geheimen Kommerzienrats R. lernte ich einen jungen Mann kennen, der mit den außerordentlichsten Gaben eine liebenswürdige Bonhommie verbindet. Als ich einst zufällig von dem fortdauernden Briefwechsel sprach, den ich mit meinem Freunde Charles Ewson in Philadelphia unterhalte, übergab er mir voll Zutrauen einen offenen Brief, den er an seine Freundin geschrieben hatte, zur Bestellung. — Der Brief ist abgesendet: aber mußte ich nicht, liebenswürdiger Jüngling, dein Schreiben abschriftlich als ein Denkmal deiner hohen Weisheit und Tugend, deines echten Kunstgefühls bewahren? — Nicht verhehlen kann ich, daß der seltene junge Mann seiner Geburt und ursprünglichen Profession nach eigentlich — ein Affe ist, der im Hause des Kommerzienrats sprechen, lesen, schreiben, musizieren usw. lernte; kurz, es in der Kultur so weit brachte, daß er seiner Kunst und Wissenschaft, sowie der Anmut seiner Sitten wegen sich eine Menge Freunde erwarb und in allen geistreichen Zirkeln gern gesehen wird. Bis auf Kleinigkeiten, z. B. daß er bei den Thés dansants in den Hops-Angloisen zuweilen etwas sonderbare Sprünge ausführt, daß er ohne gewisse innere Bewegungen nicht wohl mit Nüssen klappern hören kann, sowie (doch dies mag ihm vielleicht nur der Neid, der alle Genies verfolgt, nachsagen) daß er, der Handschuhe unerachtet, die Damen beim Handkuß etwas weniges kratzt, merkt man auch nicht das mindeste von seiner exotischen Herkunft, und alle die kleinen Schelmereien, die

er sonst in jüngeren Jahren ausübte, wie z. B. wenn er den ins Haus Eintretenden schnell die Hüte vom Kopfe riß und hinter ein Zuckerfaß sprang, sind jetzt zu geistreichen Bonmots geworden, welche mit jauchzendem Beifall beklatscht werden. — Hier ist der merkwürdige Brief, in dem sich Milos schöne Seele und herrliche Bildung ganz ausspricht.

Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi in Nordamerika.

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche: Ä, Ä!, das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen, wohlbehaarten Brust regte, andeuten? Und selbst meine Liebkosungen, die Du, kleine süße Freundin, damals mit stiller Ergebung dulden mußtest, waren so unbehilflich, daß ich jetzt, da ich es in dem Punkt dem besten primo amoroso [37]) gleichtue und à la Duport [38]) die Hand küsse, rot darüber werden könnte, wenn nicht ein gewisser robuster Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchsten inneren Selbstzufriedenheit, die jene unter den Menschen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, gibt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewohl ich weiß, daß dergleichen Anwandlungen, ganz dem sittlichen Charakter, den man durch die Kultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zustande herrühren, der mich in einer Klasse von Wesen festhielt, die ich jetzt unbeschreiblich verachte. Ich bin nämlich dann töricht genug, an unsere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten, unkultivierten Wäldern auf den Bäumen herumhüpfen, sich von rohen, nicht erst durch Kunst schmackhaft gewordenen Früchten nähren und vorzüglich abends gewisse Hymnen anstimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, sei es auch der neuerfundene $^{7}/_{8}$ oder $^{13}/_{4}$ Takt, gar nicht zu denken ist.

An diese Armen, die mich doch eigentlich nun gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unser alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muß es ein Onkel von mütterlicher Seite gewesen sein) im Sinn, der uns nach seiner dummen Weise erzog und alles nur mögliche anwandte, uns von allem, was menschlich, entfernt zu halten. Er war ein ernster Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch sein warnendes, ängstliches Geschrei, als ich mit lüsternem Verlangen die schönen, neuen Klappstiefel anblickte, die der schlaue Jäger unter dem Baum stehen lassen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokosnuß verzehrte. Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelassenen ganz ähnlichen, Klappstiefel herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefel für mich so etwas Grandioses und Imposantes — nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, ebenso stolz wie jener in neuen Stiefeln einherzugehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefel getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte? Daß ich freilich nachher nicht laufen konnte, daß der Jäger nun auf mich zuschritt, mich ohne weiteres beim Kragen nahm und fortschleppte, daß der alte Onkel erbärmlich schrie und uns Kokosnüsse nachwarf, wovon mich eine recht hart ans hintere linke Ohr traf, wider den Willen des bösen Alten, aber vielleicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat: alles dieses weißt Du, Holde, da Du selbst ja heulend und jammernd Deinem Geliebten nachliefest und so auch freiwillig Dich in die Gefangenschaft begabst. — Was sage ich: Gefangenschaft? Hat diese Gefangenschaft uns nicht die größte Freiheit gegeben? Ist etwas herrlicher als die Ausbildung des Geistes, die uns unter den Menschen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angeborenen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe, Dich auch etwas weniges auf

die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich Dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken, und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüts! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten sein wirst als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiß durchaus alles, bin daher ebensogut wie ein Orakel und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt. Du wirst gewiß glauben, süße Kleine, daß es mich unendlich viel Mühe gekostet habe, auf diese hohe Stufe der Kultur zu gelangen, im Gegenteil kann ich Dich versichern, daß mir nichts in der Welt leichter geworden als das; ja, ich lache oft darüber, daß in meiner frühen Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweißtropfen ausgepreßt, welches ich bei dem Gelehrt- und Weisewerden nie verspürt habe. Das hat sich vielmehr so ganz leicht von selbst gefunden, und es war beinahe schwerer, zur Erkenntnis zu gelangen, ich säße nun wirklich schon auf der obersten Stufe, als hinaufzuklettern. Dank sei es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du mußt nämlich wissen, liebe Pipi, daß die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an wie ein Beutel mit Kokosnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprossen. Ich hab' es in der Tat recht dick hinter den Ohren! — Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen, und der ganz ungerechterweise von den Menschen so oft belacht wird, ist nichts weiter als der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl Kultur zu erlangen, als die uns schon innewohnende zu zeigen. Dasselbe Prinzip ist bei den Menschen längst angenommen, und die wahrhaft Weisen, denen ich immer nachgestrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend jemand etwas, sei es ein Kunstwerk oder sonst; alles ruft: Das ist vortrefflich; gleich macht der Weise, von innerem Beruf beseelt, es nach. Zwar wird etwas anderes daraus; aber er sagt:

So ist es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche ans Tageslicht zu fördern, das ich längst in mir trug. Es ist ungefähr so, liebe Pipi, als wenn einer unserer Mitbrüder sich beim Rasieren zwar in die Nase schneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewissen originellen Schwung gibt, den der Mann, dem er es absah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher besonders eigen, brachte mich einem Professor der Ästhetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt, und der mir auch das Sprechen beibrachte. Noch ehe ich dieses Talent ausgebildet, war ich oft in auserlesener Gesellschaft witziger, geistreicher Menschen. Ich hatte ihre Mienen und Gebärden genau abgesehen, die ich geschickt nachzuahmen wußte; dies und meine anständige Kleidung, mit der mich mein damaliger Prinzipal versehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Tür, sondern ich galt allgemein für einen jungen Mann von feinem Weltton. Wie sehnlich wünschte ich, sprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum den Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urteilen wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu sein? — Sowie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Ästhetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. Sie werden selbst erstaunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt, daß Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in

der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich sein, und zur Hilfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die überall vorteilhaft eingestreut werden und gleichsam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie sich das und jenes rein ausspreche — von Tiefe des Gemüts — von gemütvoll und gemütlos usw." — O meine Pipi, wie hatte der Mann recht! wie kam mir mit der Fertigkeit des Sprechens die Weisheit! — Mein glückliches Mienenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich diesem oder jenem Dichter, den ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüts rein absspreche. Überhaupt ist die innere Überzeugung der höchsten Kultur der Richterstuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wissenschaft und Kunst unterwerfe, und das Urteil infallibel, weil es aus dem Innern von selbst, wie ein Orakel, entsprießt. — Mit der Kunst habe ich mich vielfach beschäftigt — etwas Malerei, Bildhauerkunst, mitunter Modellieren — Dich, süße Kleine, formte ich als Diana nach der Antike; — aber all den Krimskrams hatte ich bald satt; nur die Musik zog mich vor allen Dingen an, weil sie Gelegenheit gibt, so eine ganze Menge Menschen mir nichts, dir nichts in Erstaunen und Bewunderung zu setzen, und schon meiner natürlichen Organisation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinstrument. Du kennst, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdezimen, ja zwei Oktaven, und dies nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, ist das ganze Geheimnis des Fortepianospiels. Tränen der Freude hat der Musikmeister über die herrlichen, natürlichen Anlagen seines Scholaren vergossen, denn in kurzer Zeit habe ich es so weit gebracht, daß ich mit beiden Händen in Zweiunddreißig-, Vierundsechzig-, Einhundertundachtundzwanzig-Teilen ohne Anstoß auf und ab laufe, mit allen Fingern gleichgute Triller schlage, drei, vier Oktaven herauf und herab springe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der

größte Virtuos, den es geben kann. Mir sind alle vorhandenen Flügelkompositionen nicht schwer genug; ich komponiere mir daher meine Sonaten und Konzerte selbst; in letzteren muß jedoch der Musikmeister die Tutti machen: denn wer kann sich mit den vielen Instrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befassen! Die Tutti der Konzerte sind ja ohnedies nur notwendige Übel und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet. — Nächstdem habe ich mich schon mit einem Instrumentenmacher besprochen wegen eines Fortepianos von neun bis zehn Oktaven: denn kann sich wohl das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Oktaven? Außer den gewöhnlichen Zügen, der türkischen Trommel und Becken soll er noch einen Trompetenzug, sowie ein Flageolettregister, das, soviel möglich, das Gezwitscher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirst gewahr, liebe Pipi, auf welche sublime Gedanken ein Mann von Geschmack und Bildung gerät! — Nachdem ich mehrere Sänger großen Beifall einernten gehört, wandelte mich auch eine unbeschreibliche Lust an, ebenfalls zu singen, nur schien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ dazu schlechterdings versagt! doch konnte ich nicht unterlassen, einem berühmten Sänger, der mein intimster Freund geworden, meinen Wunsch zu eröffnen, und zugleich mein Leid wegen der Stimme zu klagen. Dieser schloß mich aber in die Arme und rief voll Enthusiasmus: „Glückseliger Monsieur, Sie sind bei Ihren musikalischen Fähigkeiten und der Geschmeidigkeit Ihres Organs, die ich längst bemerkt, zum großen Sänger geboren; denn die größte Schwierigkeit ist bereits überwunden. Nichts ist nämlich der wahren Singkunst so sehr entgegen als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singstimme haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleißiges Üben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornehmlich das angestrengte Hervorrufen des Falsetts, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robusteste Stimme widersteht selten lange diesen

ernsten Bemühungen: aber bei Ihnen, Geehrtester, ist nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit sind Sie der sublimste Sänger, den es gibt!" — — Der Mann hatte recht, nur weniger Übung bedurfte es, um ein herrliches Falsett und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Atem herauszustoßen, was mir den ungeteiltesten Beifall der wahren Kenner erwarb und die armseligen Tenoristen, welche sich auf ihre Bruststimme wunder was zugute tun, unerachtet sie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten stellte. Mein Maestro lehrte mich gleich anfänglich drei ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quintessenz aller Weisheit des künstlichen Gesanges steckt, so daß man sie bald so, bald anders gewendet, ganz oder stückweise, unzähligemal wiederbringen, ja, zu dem Grundbaß der verschiedensten Arien, statt der von dem Komponisten intendierten Melodie, nur jene Manieren auf allerlei Weise singen kann. Welcher rauschende Beifall mir schon eben der Ausführung dieser Manieren wegen gezollt worden, meine Süße, kann ich Dir nicht beschreiben, und Du bemerkst überhaupt, wie auch in der Musik das natürliche, mir inwohnende Ingenium mir alles so herzlich leicht machte. — Von meinen Kompositionen habe ich schon gesprochen, aber gerade das liebe Komponieren — muß ich es nicht, um nur meinem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. — Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang — sie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuosen ist das alles viel zu abgeschmackt und langweilig. Nächstdem darf man, um sich von jeder Seite in Respekt zu halten, worin die größte Lebensweisheit besteht, auch nur für einen Komponisten *gelten*; das ist genug. Hatte ich z. B. in einer Gesellschaft in einer Arie des gerade anwesenden Komponisten recht vielen Beifall eingeerntet, und war man im Begriff, einen Teil dieses Beifalls dem Autor zuzuwenden, so warf ich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden Blick, den ich

bei meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe, ganz leicht hin: „Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!" und diese Äußerung riß alles zu neuer Bewunderung hin, so daß darüber der Komponist, der wirklich vollendet hatte, ganz vergessen wurde. Überhaupt steht es dem Genie wohl an, sich so geltend zu machen als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt gegen das, was es in allen Teilen derselben und der Wissenschaft produzieren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menschen der Anstrengung wert wären. — Gänzliche Verachtung alles Bestrebens anderer; die Überzeugung, alle, die gern schweigen und nur im stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigene Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivierten Genies, und wohl mir, daß ich alles das täglich, ja stündlich an mir bemerke. — So kannst Du Dir nun, süße Freundin, ganz meinen glücklichen Zustand, den ich der erlangten hohen Bildung verdanke, vorstellen. — Aber kann ich Dir denn nur das mindeste, was mir auf dem Herzen liegt, verschweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht gestehen, daß noch öfters gewisse Anwandlungen, die mich ganz unversehens überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reißen, das meine Tage versüßt? — O Himmel, wie ist doch die früheste Erziehung so von wichtigem Einfluß auf das ganze Leben! und man sagt wohl mit Recht, daß schwer zu vertreiben sei, was man mit der Muttermilch einsauge! Wie ist mir denn doch mein tolles Herumschwärmen in Bergen und Wäldern so schädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehreren Freunden in dem Park spazieren: plötzlich stehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, schlanken Nußbaum; eine unwiderstehliche Begierde raubt mir alle Besinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Äste, nach den Nüssen haschend! Ein Schrei des Erstaunens, den die Gesellschaft ausstieß, begleitete mein Wagestück. Als ich, mich wieder besinnend auf die erhaltene Kultur, die dergleichen Extravaganzen nicht erlaubt, hinabkletterte,

sprach ein junger Mensch, der mich sehr ehrt: „Ei, lieber Monsieur Milo, wie sind Sie doch so flink auf den Beinen!" Aber ich schämte mich sehr. — So kann ich auch oft kaum die Lust unterdrücken, meine Geschicklichkeit im Werfen, die mir sonst eigen, zu üben; und kannst Du Dir's denken, holde Kleine, daß mich neulich bei einem Souper jene Lust so sehr übermannte, daß ich schnell einen Apfel dem ganz am andern Ende des Tisches sitzenden Kommerzienrat, meinem alten Gönner, in die Perücke warf, welches mich beinahe in tausend Ungelegenheiten gestürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Überbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen. — Solltest Du in der Kultur noch nicht so weit vorgerückt sein, süße Freundin, um diesen Brief lesen zu können, so mögen Dir die edlen, kräftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, lesen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre sein, wie Du es anfangen mußt, um zu der innern Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die höchste Kultur erzeugt, wie sie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weisen, gebildeten Menschen entspringt. — Nun tausendmal lebe wohl, süße Freundin!

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein
Getreuer bis in den Tod!
Milo,
ehemals Affe, jetzt privatisierender Künstler und Gelehrter.

5. Der Musikfeind

Es ist wohl etwas Herrliches, so durch und durch musikalisch zu sein, daß man, wie mit besonderer Kraft ausgerüstet, die größten musikalischen Massen, die die Meister mit einer unzähligen Menge Noten und Töne der verschiedensten Instrumente aufgebauet, leicht

und lustig handhabt, indem man sie ohne sonderliche Gemütsbewegung, ohne die schmerzhaften Stöße des leidenschaftlichen Entzückens, der herzzerreißenden Wehmut zu spüren, in Sinn und Gedanken aufnimmt. — Wie hoch kann man sich dann auch über die Virtuosität der Spieler im Innern erfreuen; ja, diese Freude, die von innen herausstrebt, recht laut werden lassen ohne alle Gefahr. An die Glückseligkeit, selbst ein Virtuos zu sein, will ich gar nicht denken; denn noch viel tiefer wird dann mein Schmerz, daß mir aller Sinn für Musik so ganz und gar abgeht, woher denn auch meine unbeschreibliche Unbeholfenheit in der Ausübung dieser herrlichen Kunst, die ich leider von Kindheit auf gezeigt, rühren mag. — Mein Vater war gewiß ein tüchtiger Musikus; er spielte fleißig auf einem großen Flügel oft bis spät in die Nacht hinein, und wenn es einmal ein Konzert in unserm Hause gab, dann spielte er sehr lange Stücke, wozu ihn die andern auf Violinen, Bässen, auch wohl Flöten und Waldhörnern ganz wenig begleiteten. Wenn solch ein langes Stück endlich heraus war, dann schrien alle sehr und riefen: „Bravo, bravo! welch ein schönes Konzert! wie fertig, wie rund gespielt!“ und nannten mit Ehrfurcht den Namen Emanuel Bach! — Der Vater hatte aber so viel hintereinander gehämmert und gebrauset, daß es mir immer vorkam, als sei das wohl kaum Musik, worunter ich mir so recht ans Herz gehende Melodien dachte, sondern er tue dies nur zum Spaß, und die andern hätten auch wieder ihren Spaß daran. — Ich war bei solchen Gelegenheiten immer in mein Sonntagsröckchen geknöpft und mußte auf einem hohen Stuhl neben der Mutter sitzen und zuhören, ohne mich viel zu regen und zu bewegen. Die Zeit wurde mir entsetzlich lang, und ich hätte wohl gar nicht ausdauern können, wenn ich mich nicht an den besonderen Grimassen und komischen Bewegungen der Spieler ergötzt hätte. Vorzüglich erinnere ich mich noch eines alten Advokaten, der immer dicht bei meinem Vater die Geige spielte, und von dem sie immer sagten, er wäre ein ganz übertriebener Enthusiast, und die Musik mache ihn halb verrückt, so daß er in der wahnsinnigen Exaltation, zu der ihn Emanuel Bachs [39]) oder Wolfs [40]) oder Bendas [41]) Genius hinaufschraube, weder rein greife, noch Takt

halte. — Mir steht der Mann noch ganz vor Augen. Er trug einen pflaumfarbenen Rock mit goldbesponnenen Knöpfen, einen kleinen silbernen Degen und eine rötliche, nur wenig gepuderte Perücke, an der hinten ein kleiner runder Haarbeutel hing. Er hatte einen unbeschreiblichen komischen Ernst in allem, was er begann: Ad opus![42]) pflegte er zu rufen, wenn der Vater die Musikblätter auf die Pulte verteilte. Dann ergriff er mit der rechten Hand die Geige, mit der linken aber die Perücke, die er abnahm und an einen Nagel hing. Nun hob er an, sich immer mehr und mehr übers Blatt beugend, zu arbeiten, daß die roten Augen glänzend heraustraten und Schweißtropfen auf der Stirn standen. Es geschah ihm zuweilen, daß er früher fertig wurde als die übrigen, worüber er sich denn nicht wenig wunderte und die andern ganz böse anschaute. Oft war mir es auch, als brächte er Töne heraus, denen ähnlich, die Nachbars Peter, mit naturhistorischem Sinn die verborgenen musikalischen Talente der Katzen erforschend, unserm Hauskater ablockte, durch schickliches Einklemmen des Schwanzes und sonst, weshalb er zuweilen von dem Vater etwas geprügelt wurde — (nämlich der Peter). — Kurz, der pflaumfarbene Advokat — er hieß Musewius — hielt mich ganz für die Pein des Stillsitzens schadlos, indem ich mich an seinen Grimassen, an seinen komischen Seitensprüngen, ja wohl gar an seinem Quinkelieren höchlich ergötzte. — Einmal machte er doch eine vollkommene Störung in der Musik, so daß mein Vater vom Flügel aufsprang und alle auf ihn zustürzten, einen bösen Zufall, der ihn ergriffen, befürchtend. Er fing nämlich an, erst etwas weniges mit dem Kopfe zu schütteln, dann aber in einem fortsteigenden Crescendo immer stärker und stärker den Kopf hin und her zu werfen, wozu er gräßlich mit dem Bogen über die Saiten hin und her fuhr, mit der Zunge schnalzte und mit dem Fuß stampfte. Es war aber nichts als eine kleine, feindselige Fliege, die hatte ihn, mit beharrlichem Eigensinn in demselben Kreise bleibend, umsummt und sich, tausendmal verjagt, immer wieder auf die Nase gesetzt. Das hatte ihn in wilde Verzweiflung gestürzt. — Manchmal geschah es, daß die Schwester meiner Mutter eine Arie sang. Ach, wie freute ich mich immer darauf! Ich liebte sie so sehr; sie gab sich

viel mit mir ab und sang mir oft mit ihrer schönen Stimme, die so recht in mein Innerstes drang, eine Menge herrlicher Lieder vor, die ich so in Sinn und Gedanken trage, daß ich sie noch für mich leise zu singen vermag. — Es war immer etwas Feierliches, wenn meine Tante die Stimmen der Arien von Hasse[43]) oder von Traetta[44]) oder sonst einem Meister auflegte; der Advokat durfte nicht mitspielen. Schon wenn sie die Einleitung spielten und meine Tante noch nicht angefangen zu singen, klopfte mir das Herz, und ein ganz wunderbares Gefühl von Lust und Wehmut durchdrang mich, so daß ich mich kaum zu fassen wußte. Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an bitterlich zu weinen und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinausgebracht. Oft stritt sich mein Vater mit der Tante, weil letztere behauptete, mein Betragen rühre keineswegs davon her, daß mich die Musik auf unangenehme, widrige Weise affiziere, sondern vielmehr von der übergroßen Reizbarkeit meines Gemüts; dagegen mich der Vater geradezu einen dummen Jungen schalt, der aus Unlust heulen müsse wie ein antimusikalischer Hund. — Einen vorzüglichen Grund, nicht allein mich zu verteidigen, sondern auch sogar mir einen tief verborgenen musikalischen Sinn zuzuschreiben, nahm meine Tante aus dem Umstande her, daß ich oft, wenn der Vater zufällig den Flügel nicht zugeschlossen, mich stundenlang damit ergötzen konnte, allerlei wohlklingende Akkorde aufzusuchen und anzuschlagen. Hatte ich nun mit beiden Händen drei, vier, ja wohl sechs Tangenten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören ließen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments; ich drückte die Augen zu; ich war in einer andern Welt; aber zuletzt mußte ich wieder bitterlich weinen, ohne zu wissen, ob vor Lust oder vor Schmerz. Meine Tante hatte mich oft belauscht und ihre Freude daran gehabt, wogegen mein Vater darin nur kindische Possen fand. Überhaupt schienen sie so wie über mich auch rücksichtlich anderer Gegenstände, vorzüglich der Musik, ganz uneins zu sein, indem meine Tante oft an musikalischen Stücken, vorzüglich wenn sie von italienischen

Meistern ganz einfach und prunklos komponiert waren, ein großes Wohlgefallen fand; mein Vater aber, der ein heftiger Mann war, dergleichen Musik ein Dudeldumdei nannte, das den Verstand nie beschäftigen könne. Mein Vater sprach immer vom Verstande, meine Tante immer vom Gefühl. — Endlich setzte sie es doch durch, daß mein Vater mich durch einen alten Kantor, der in den Familienkonzerten die Viole strich, im Klavierspielen unterrichten ließ. Aber, du lieber Himmel, da zeigte es sich denn bald, daß die Tante mir viel zu viel zugetraut, der Vater dagegen recht hatte. An Taktgefühl sowie am Auffassen einer Melodie fehlte es mir, wie der Kantor behauptete, keineswegs; aber meine grenzenlose Unbehilflichkeit verdarb alles. Sollte ich ein Übungsstück für mich exerzieren und setzte mich mit dem besten Vorsatz, recht fleißig zu sein, an das Klavier: so verfiel ich unwillkürlich bald in jene Spielerei des Akkordsuchens, und so kam ich nicht weiter. Mit vieler, unsäglicher Mühe hatte ich mich durch mehrere Tonarten durchgearbeitet bis zu der verzweifelten, die vier Kreuze vorgezeichnet hat und, wie ich jetzt noch ganz bestimmt weiß, E-dur genannt wird. Über dem Stück stand mit großen Buchstaben: Scherzando Presto, und als der Kantor es mir vorspielte, hatte es so was Hüpfendes, Springendes, das mir sehr mißfiel. Ach, wieviel Tränen, wieviel ermunternde Püffe des unseligen Kantors kostete mich das verdammte Presto! Endlich kam der für mich schreckliche Tag heran, an dem ich dem Vater und den musikalischen Freunden meine erworbenen Kenntnisse produzieren, alles, was ich gelernt, vorspielen sollte. Ich konnte alles gut bis auf das abscheuliche E-dur-Presto: da setzte ich mich abends vorher in einer Art von Verzweiflung ans Klavier, um, koste es, was es wolle, fehlerfrei jenes Stück einzuspielen. Ich wußte selbst nicht, wie es zuging, daß ich das Stück gerade auf den Tangenten, die denen, welche ich anschlagen sollte, rechts zunächst lagen, zu spielen versuchte; es gelang mir, das ganze Stück war leichter geworden, und ich verfehlte keine Note, nur auf andern Tangenten, und mir kam es vor, als klänge das Stück sogar viel besser als so, wie es mir der Kantor vorgespielt hatte. Nun war mir froh und leicht zumute; ich setzte

mich den andern Tag keck an den Flügel und hämmerte meine Stückchen frisch darauf los, und mein Vater rief einmal über das andere: „Das hätte ich nicht gedacht!“ — Als das Scherzo zu Ende war, sagte der Kantor ganz freundlich: „Das war die schwere Tonart E-dur!“ und mein Vater wandte sich zu einem Freunde, sprechend: „Sehen Sie, wie fertig der Junge das schwere E-dur handhabt!“ — „Erlauben Sie, Verehrtester,“ erwiderte dieser, „das war ja F-dur.“ — „Mit nichten, mit nichten“, sagte der Vater. „Ei ja doch,“ versetzte der Freund, „wir wollen es gleich sehen.“ Beide traten an den Flügel. „Sehen Sie“, rief mein Vater triumphierend, indem er auf die vier Kreuze wies. „Und doch hat der Kleine F-dur gespielt“, sagte der Freund. — Ich sollte das Stück wiederholen. Ich tat es ganz unbefangen, indem es mir nicht einmal recht deutlich war, worüber sie so ernstlich stritten. Mein Vater sah in die Tasten; kaum hatte ich aber einige Töne gegriffen, als mir des Vaters Hand um die Ohren sauste. „Vertrakter, dummer Junge!“ schrie er im höchsten Zorn. Weinend und schreiend lief ich davon, und nun war es mit meinem musikalischen Unterricht auf immer aus. Die Tante meinte zwar, gerade daß es mir möglich geworden, das ganze Stück richtig, nur in einem andern Ton zu spielen, zeige von wahrem musikalischen Talent; allein ich glaube jetzt selbst, daß mein Vater recht hatte, es aufzugeben, mich auf irgend einem Instrumente unterrichten zu lassen, da meine Unbeholfenheit, die Steifheit und Ungelenkigkeit meiner Finger sich jedem Streben entgegengesetzt haben würde. — Aber eben diese Ungelenkigkeit scheint sich rücksichtlich der Musik auch auf mein geistiges Vermögen zu erstrecken. So habe ich nur zu oft bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß empfunden und mich noch dazu, da ich nicht unterlassen konnte, meine Meinung ehrlich herauszusagen, oder vielmehr mein inneres Gefühl deutlich aussprach, dem Gelächter der geschmackvollen, von der Musik begeisterten Menge preisgegeben. Ging es mir nicht noch vor kurzer Zeit ganz so, als ein berühmter Klavierspieler durch die Stadt reiste und sich bei einem meiner Freunde hören ließ? „Heute, Teuerster,“ sagte mir der Freund, „werden Sie

gewiß von Ihrer Musikfeindschaft geheilt; der herrliche B. wird Sie erheben — entzücken." Ich mußte mich, wider meinen Willen, dicht an das Pianoforte stellen; da fing der Virtuos an, die Töne auf und nieder zu rollen und erhob ein gewaltiges Gebrause, und als das immer fortdauerte, wurde mir ganz schwindelig und schlecht zumute, aber bald riß etwas anderes meine Aufmerksamkeit hin, und ich mag wohl, als ich den Spieler gar nicht mehr hörte, ganz sonderbar in das Pianoforte hineingestarrt haben; denn als er endlich aufgehört hatte, zu donnern und zu rasen, ergriff mich der Freund beim Arm und rief: „Nun, Sie sind ja ganz versteinert! He, Freundchen, empfinden Sie nun endlich die tiefe, fortreißende Wirkung der himmlischen Musik?" — Da gestand ich ehrlich ein, wie ich eigentlich den Spieler wenig gehört, sondern mich vielmehr an dem schnellen Auf- und Abspringen — und dem gliederweisen Lauffeuer der Hämmer höchlich ergötzt habe; worüber denn alles in ein schallendes Gelächter ausbrach. — Wie oft werde ich empfindungs-, herz-, gemütlos gescholten, wenn ich unaufhaltsam aus dem Zimmer renne, sobald das Fortepiano geöffnet wird, oder diese und jene Dame die Guitarre in die Hand nimmt und sich zum Singen räuspert; denn ich weiß schon, daß bei der Musik, die sie gewöhnlich in den Häusern verführen, mir übel und weh wird, und ich mir ordentlich physisch den Magen verderbe. — Das ist aber ein rechtes Unglück und bringt mir Verachtung der feinen Welt zuwege. Ich weiß wohl, daß eine solche Stimme, ein solcher Gesang, wie der meiner Tante, so recht in mein Innerstes dringt und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe; es ist mir, als sei das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische erhebt und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag; aber eben deshalb ist es mir ganz unmöglich, höre ich eine solche Sängerin, in die laute Bewunderung auszubrechen wie die andern; ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklungenen Töne widerstrahlen, und da werde ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten. — Mir schräg über wohnt der Konzertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bei sich hat, wovon ich zur Sommerzeit den leisesten Ton höre, da sie abends,

wenn es still auf der Straße geworden, bei geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich aufs Sofa und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne — aber nur bei dem ersten; bei dem zweiten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr aushalten. Da muß ich fortrennen, und oft hat der Konzertmeister mich schon ausgelacht, daß ich mich von der Musik so in die Flucht schlagen ließe. — Sie spielten wohl, wie ich gehört habe, an sechs, acht solche Quartetts, und ich bewundere in der Tat die außerordentliche Geistesstärke, die innere musikalische Kraft, welche dazu gehört, so viel Musik hintereinander aufzufassen und durch das Abspielen alles so, wie im Innersten empfunden und gedacht, ins lebendige Leben ausgehen zu lassen. — Ebenso geht es mir mit den Konzerten, wo oft schon die erste Symphonie solch einen Tumult in mir erregt, daß ich für alles übrige tot bin. Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltig erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst. — Ich frage daher niemals nach dem Meister; das scheint mir ganz gleichgültig. Es ist mir so, als werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt, und als habe ich in diesem Sinne viel Herrliches komponiert. — Indem ich dieses nur so für mich niederschreibe, wird mir angst und bange, daß es einmal in meiner angeborenen, unbefangenen Aufrichtigkeit mir über die Lippen fliehen könnte. Wie würde ich ausgelacht werden! Sollten nicht manche wahrhaftige musikalische Bravos an der Gesundheit meines Gemüts zweifeln? — Wenn ich oft nach der ersten Symphonie aus dem Konzertsaal eile, schreien sie mir nach: „Da läuft er fort, der Musikfeind!" und bedauern mich, da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, daß man, nächst der Kunst, sich anständig zu verbeugen und ebenso auch über das, was man nicht weiß, zu reden, auch die Musik liebe und treibe. Daß ich nun eben von diesem Treiben so oft ge-

trieben werde hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig waltende Macht in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Plätschern der Quelle wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen — ja, das ist eben mein Unglück. — Die entsetzliche, peinliche Schwerfälligkeit im Auffassen der Musik schadet mir auch recht in der Oper. — Manchmal freilich ist es mir, als würde nur dann und wann ein schickliches musikalisches Geräusch gemacht, und man verjage damit sehr zweckmäßig die Langeweile oder noch ärgere Ungetüme, so wie vor den Karawanen Zimbeln und Pauken toll und wild durcheinander geschlagen werden, um die wilden Tiere abzuhalten; aber wenn es oft so ist, als könnten die Personen nicht anders reden als in den gewaltigen Akzenten der Musik, als ginge das Reich des Wunderbaren auf wie ein flammender Stern — dann habe ich Mühe und Not, mich festzuhalten in dem Orkan, der mich erfaßt und in das Unendliche zu schleudern droht. — Aber in solch eine Oper gehe ich immer und immer wieder, und klarer und leuchtender wird es im Innern, und alle Gestalten treten heraus aus dem düstern Nebel und schreiten auf mich zu, und nun erkenne ich sie, wie sie so freundlich mir befreundet sind und mit mir dahinwallen im herrlichen Leben. — Ich glaube, Glucks Iphigenia gewiß fünfzigmal gehört zu haben. Darüber lachen aber mit Recht die echten Musiker und sagen: „Beim erstenmal hatten wir alles weg und beim dritten satt." — Ein böser Dämon verfolgt mich aber und zwingt mich, unwillkürlich komisch zu sein und Komisches zu verbreiten rücksichtlich meiner Musikfeindschaft. So stehe ich neulich im Schauspielhause, wohin ich aus Gefälligkeit für einen fremden Freund gegangen, und bin ganz vertieft in Gedanken, als sie gerade (es wurde eine Oper gegeben) so einen nichtssagenden musikalischen Lärm machen. Da stößt mich der Nachbar an, sprechend: „Das ist eine ganz vorzügliche Stelle!" Ich dachte und konnte in dem Augenblick nichts anderes denken, als daß er von der Stelle im Parterre spräche, wo wir uns gerade befanden, und antwortete ganz treuherzig: „Ja, eine gute Stelle, aber ein bißchen Zug weht doch!" — Da lachte er sehr, und als Anekdote von dem Musik-

feind wurde es verbreitet in der ganzen Stadt, und überall neckte man mich mit meiner Zugluft in der Oper, und ich hatte doch recht. —

Sollte man es wohl glauben, daß es dessenungeachtet einen echten, wahren Musiker gibt, der noch jetzt rücksichtlich meines musikalischen Sinnes der Meinung meiner Tante ist? — Freilich wird niemand viel darauf geben, wenn ich gerade heraussage, daß dies kein anderer ist als der Kapellmeister Johannes Kreisler, der seiner Fantasterei wegen überall verschrien genug ist, aber ich bilde mir nicht wenig darauf ein, daß er es nicht verschmäht, mir recht nach meinem innern Gefühl, so wie es mich erfreut und erhebt, vorzusingen und vorzuspielen. — Neulich sagte er, als ich ihm meine musikalische Unbeholfenheit klagte, ich sei mit jenem Lehrling in dem Tempel zu Sais zu vergleichen, der, ungeschickt scheinend im Vergleich der andern Schüler, doch den wunderbaren Stein fand, den die andern mit allem Fleiß vergeblich suchten. Ich verstand ihn nicht, weil ich Novalis' Schriften nicht gelesen, auf die er mich verwies. Ich habe heute in die Leihbibliothek geschickt, werde das Buch aber wohl nicht erhalten, da es herrlich sein soll und also stark gelesen wird. — Doch nein, eben erhalte ich wirklich Novalis' Schriften, zwei Bändchen, und der Bibliothekar läßt mir sagen, mit dergleichen könne er immer aufwarten, da es stets zu Hause sei; nur habe er den Novalis nicht gleich finden können, da er ihn ganz und gar als ein Buch, nach dem niemals gefragt würde, zurückgestellt. — Nun will ich doch gleich sehen, was es mit den Lehrlingen zu Sais für eine Bewandtnis hat.

6. Über einen Ausspruch Sacchinis[45]) und über den sogenannten Effekt in der Musik

In Gerbers[46]) Tonkünstler-Lexikon wird von dem berühmten Sacchini folgendes erzählt: Als Sacchini einst zu London bei Herrn le Brun[47]), dem berühmten Hoboisten, zu Mittag speiste, wiederholte man in seiner Gegenwart die Beschuldigung, die manchmal die Deut-

schen und die Franzosen den italienischen Komponisten machen, daß sie nicht genug modulieren. „Wir modulieren in der Kirchenmusik," sagte er, „da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch die Nebensachen des Schauspiels gestört wird, leichter den mit Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen; aber auf dem Theater muß man deutlich und einfach sein, man muß mehr das Herz rühren als in Erstaunen setzen, man muß sich selbst minder geübten Ohren begreiflich machen. Der, welcher, ohne den Ton zu ändern, abgeänderte Gesänge darstellt, zeigt weit mehr Talent als der, welcher ihn alle Augenblicke ändert." —

Dieser merkwürdige Ausspruch Sacchinis legt die ganze Tendenz der italienischen Opernmusik damaliger Zeit an den Tag, und im wesentlichen ist sie auch wohl bis auf die jetzige Zeit dieselbe geblieben. Die Italiener erhoben sich nicht zu der Ansicht, daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen, und dieses untrennbare Ganze im Totaleindruck auf den Zuhörer wirken müsse; die Musik war ihnen vielmehr zufällige Begleiterin des Schauspiels und durfte nur hin und wieder als selbständige Kunst, und dann für sich allein wirkend, hervortreten. So kam es, daß im eigentlichen Fortschreiten der Handlung alle Musik flach und unbedeutend gehalten wurde, und nur die Prima donna und der Primo huomo in ihren sogenannten Szenen in bedeutender oder vielmehr wahrer Musik hervortreten durften. Hier galt es aber dann wieder, ohne Rücksicht auf den Moment der Handlung, nur den Gesang, ja oft auch nur die Kunstfertigkeit der Sänger im höchsten Glanze zu zeigen.

Sacchini verwirft in der Oper alles Starke, Erschütternde der Musik, welches er in die Kirche verweist; er hat es im Theater nur mit angenehmen oder vielmehr nicht tiefeingreifenden Empfindungen zu tun; er will nicht Erstaunen, nur sanfte Rührung erregen. Als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisierten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt schon ihrer Natur nach beabsichtigen müsse! Endlich will er durch die größte Einfachheit oder vielmehr Monotonie auch dem ungeübten Ohr verständlich

werden; allein das ist ja eben die höchste oder vielmehr die wahre Kunst des Komponisten, daß er durch die Wahrheit des Ausdrucks jeden rührt, jeden erschüttert, wie es der Moment der Handlung erfordert, ja diesen Moment der Handlung selbst schafft, wie der Dichter. Alle Mittel, die der unerschöpfliche Reichtum der Tonkunst ihm darbietet, sind sein eigen, und er braucht sie, sowie sie zu jener Wahrheit als notwendig erscheinen. So wird z. B. die künstliche Modulation, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle dem ungeübtesten Ohr in höherer Rücksicht verständlich sein, das heißt: nicht die technische Struktur erkennt der Laie, worauf es auch gar nicht ankommt, sondern der Moment der Handlung ist es, der ihn gewaltig ergreift. Wenn im Don Juan die Statue des Kommandanten im Grundton E ihr furchtbares: Ja! ertönen läßt, nun aber der Komponist dieses E als Terz von C annimmt und so in C-dur moduliert, welche Tonart Leporello ergreift: so wird kein Laie der Musik die technische Struktur dieses Überganges verstehen, aber im Innersten mit dem Leporello erbeben, und ebensowenig wird der Musiker, der auf der höchsten Stufe der Bildung steht, in dem Augenblick der tiefsten Anregung an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen.

Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Kultus begleitet oder vielmehr selbst Kultus ist, erscheint als überirdische — als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwenglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beigesellen, sind nur zufällig und enthalten auch meistens nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der Missa. In dem irdischen Leben, dem wir uns entschwungen, blieb der Gärungsstoff des Bösen zurück, der die Leidenschaften erzeugte, und selbst der Schmerz löste sich auf in die inbrünstige Sehnsucht der ewigen Liebe. Folgt nicht aber hieraus von selbst, daß [sogar] die einfachen Modulationen, die den Ausdruck eines zerrissenen, geängsteten Gemüts in sich tragen, eben aus der Kirche zu verbannen sind, weil

sie gerade dort zerstreuen und den Geist befangen mit weltlichem, irdischem Treiben? Sacchinis Ausspruch ist daher gerade umzukehren, wiewohl er, da er sich ausdrücklich auf die Meister seines Landes bezieht, und gewiß die älteren im Sinn hatte, unter dem häufigeren Modulieren in der Kirchenmusik nur den größeren Reichtum des harmonischen Stoffs meinte. Rücksichtlich der Opernmusik änderte er auch wahrscheinlich seine Meinung, als er Glucks Werke in Paris gehört hatte, denn sonst würde er, dem von ihm selbst aufgestellten Prinzip zuwider, nicht die starke, heftig ergreifende Fluchszene im Ödip auf Colonos[48]) gesetzt haben. —

Jene Wahrheit, daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen müsse, sprach Gluck zuerst in seinen Werken deutlich aus; aber welche Wahrheit wird nicht mißverstanden und veranlaßt so die sonderbarsten Mißgriffe! Welche Meisterwerke erzeugten nicht in blinder Nachahmerei die lächerlichsten Produkte! Dem blöden Auge erscheinen die Werke des hohen Genies, die es nicht vermochte in einem Brennpunkt aufzufassen, wie ein deformiertes Gemälde, und dieses Gemäldes zerstreute Züge wurden getadelt und nachgeahmt. Goethes Werther veranlaßte die weinerlichen Empfindeleien jener Zeit; sein Götz von Berlichingen schuf die ungeschlachten, leeren Harnische, aus denen die hohlen Stimmen der biderben Grobheit und des prosaisch tollen Unsinns erklangen. Goethe selbst sagt (Aus meinem Leben, dritter Teil): Die Wirkung jener Werke sei meistens stoffartig gewesen, und so kann man auch behaupten, daß die Wirkung von Glucks und Mozarts Werken, abgesehen von dem Text, in rein musikalischer Hinsicht nur stoffartig war. Auf den Stoff des musikalischen Gebäudes wurde nämlich das Auge gerichtet und der höhere Geist, dem dieser Stoff dienen mußte, nicht entdeckt. Man fand bei dieser Betrachtung, vorzüglich bei Mozart, daß, außer der mannigfachen, frappanten Modulation, auch die häufige Anwendung der Blasinstrumente die erstaunliche Wirkung seiner Werke hervorbringen möge; und davon schreibt sich der Unfug der überladenen Instrumentierung und des bizarren, unmotivierten Modulierens her. Effekt wurde das Losungswort der Komponisten, und Effekt zu machen, koste es, was

es wolle, die einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Aber eben dieses Bemühen nach dem Effekt beweiset, daß er abwesend ist und sich nicht willig finden läßt, da einzukehren, wo der Komponist wünscht, daß er anzutreffen sein möge. — Mit einem Wort: der Künstler muß, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigner Brust tief durchdrungen sein, und nur das in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effekt zu setzen, so kann man ihm nur antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller Macht deiner Fantasie in die Momente der Handlung; du lebst in den Personen des Gedichts, du bist selbst der Tyrann, der Held, die Geliebte; du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung; du zürnest, du wütest, du hoffest, du verzweifelst; dein Blut glüht durch die Adern, heftiger schlagen deine Pulse; in dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Akkorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. Die technische Übung durch Studium der Harmonik, der Werke großer Meister, durch Selbstschreiben bewirkt, daß du immer deutlicher und deutlicher deine innere Musik vernimmst, keine Melodie, keine Modulation, kein Instrument entgeht dir, und so empfängst du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die du nun, wie deiner Macht unterworfene Geister, in das Zauberbuch der Partitur bannst. — Freilich heißt das alles nur soviel als: Sei so gut, Lieber, und sorge nur dafür, ein recht musikalischer Genius zu sein; das andere findet sich dann von selbst! Aber es ist dem wirklich so und nicht anders.

Dessenungeachtet läßt sich denken, daß mancher den wahren Funken, den er in sich trägt, überbaut, indem er, der eigenen Kraft mißtrauend, den aus dem Innern keimenden Gedanken verwerfend, ängstlich alles, was er in den Werken großer Meister als effektvoll

anerkannt, zu benutzen strebt und so in Nachahmerei der Form gerät, die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet. Das ewige Schreien der Theaterdirektoren, die nach dem auf den Brettern kursierenden Ausdruck das Publikum „gepackt" haben wollen: „Nur Effekt! Effekt!" und die Forderungen der sogenannten ekeln Kenner, denen der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist, regen oft den Musiker an, in einer Art verzagter Verzweiflung womöglich jene Meister noch im Effekt zu überbieten, und so entstehen die wunderlichen Kompositionen, in denen ohne Motive — das heißt ohne daß die Momente des Gedichts nur irgend den Anlaß dazu in sich tragen sollten — grelle Ausweichungen, mächtige Akkorde aller nur möglichen Blasinstrumente aufeinanderfolgen wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden. Der Komponist erscheint wie ein Schlaftrunkener, den jeden Augenblick gewaltige Hammerschläge wecken, und der immer wieder in den Schlaf zurückfällt. Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk trotz den Bemühungen, womit sie sich gequält, durchaus nicht den Effekt, wie sie sich ihn vorgestellt, machen will, und denken gewiß nicht daran, daß die Musik, wie sie ihr individueller Genius schuf, wie sie aus ihrem Innern strömte, und die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde. Ihre ängstliche Verzagtheit verblendete sie und raubte ihnen die wahre Erkenntnis jener Meisterwerke, die sie sich zum Muster nahmen und nun an den Mitteln als demjenigen hängen blieben, worin der Effekt zu suchen sei. Aber, wie schon oben gesagt, es ist ja nur der Geist, der, die Mittel in freier Willkür beherrschend, in jenen Werken die unwiderstehliche Gewalt ausübt; nur das Tongedicht, das wahr und kräftig aus dem Innern hervorging, dringt wieder ein in das Innere des Zuhörers. Der Geist versteht nur die Sprache des Geistes.

Regeln zu geben, wie man den Effekt in der Musik hervorbringen solle, ist daher wohl unmöglich: aber leitende Winke können den mit sich selbst uneins gewordenen Tondichter, der sich, wie von Irrlichtern geblendet, abwärts verirrte, wieder auf Weg und Steg zurückbringen.

Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. — Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente usw. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakespeares „Sturm", an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höhern Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens danach streben, Musik zu werden. Es ist unglaublich, wie in neuerer Zeit, vorzüglich auf die Anregung eines mißverstandenen Meisters (Cherubinis)[49], eben die Melodie vernachlässigt worden, und aus dem Abquälen, immer originell und frappant zu sein, das gänzlich Unsingbare mehrerer Tongedichte entstanden ist. Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange? Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes, einheimisches Eigentum jenes in Musik erglühten Volks, und der Deutsche mag, ist er auch zur höhern oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beispiel dieser innigsten Befreundung gibt der hohe Meister der Kunst, Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühte. Welcher Komponist schrieb singbarer als er? Auch ohne den Glanz seines Orchesters dringt jede seiner Melodien tief ein in das Innere, und darin liegt ja schon die wunderbare Wirkung seiner Kompositionen. —

Was nun die Modulationen betrifft, so sollen nur die Momente des Gedichts den Anlaß dazu geben; sie gehen aus den verschiedenen

Anregungen des bewegten Gemüts hervor, und so wie diese — sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist, in dem die wunderbare Kunst der Harmonik als eine herrliche Gabe der Natur liegt, so daß ihm das technische Studium nur das deutliche Bewußtsein darüber verschafft, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählich übergehen, bald mit einem kühnen Ruck ausweichen. Der echte Genius sinnt nicht darauf, zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen. Zu weit würde es führen, hier über die tiefe Kunst der Harmonik zu sprechen, wie sie in unserm Innern begründet ist und wie sich dem schärfer Eindringenden geheimnisvolle Gesetze offenbaren, die kein Lehrbuch enthält. Nur um eine einzelne Erscheinung anzudeuten, sei es bemerkt, daß die grellen Ausweichungen nur dann von tiefer Wirkung sind, wenn unerachtet ihrer Heterogeneität die Tonarten doch in geheimer, dem Geist des Musikers klar gewordener Beziehung stehen. Mag die anfangs erwähnte Stelle des Duetts im Don Juan auch hier zum Beispiel dienen. — Hieher gehören auch die wegen des Mißbrauchs oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen, und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln läßt. Es ist, als ob ein geheimes, sympathetisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände und ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächstverwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonika in die Dominante und umgekehrt, erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich. —

In der Instrumentierung liegt freilich ebenfalls ein großer Teil der erstaunlichen Wirkung verborgen, die oft die genialen Werke hoher Meister hervorbringen. Hier möchte es aber wohl kaum möglich sein, auch nur eine einzige Regel zu wagen: denn eben dieser Teil der musikalischen Kunst ist in mystisches Dunkel gehüllt. Jedes Instru-

ment trägt rücksichtlich der Verschiedenheit seiner Wirkung in einzelnen Fällen hundert andere in sich, und es ist z. B. ein törichter Wahn, daß nur ihr Zusammenwirken unbedingt das Starke, das Mächtige auszudrücken imstande sein sollte. Ein einzelner, von diesem oder jenem Instrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft inneres Erbeben. Hiervon geben viele Stellen in Gluckschen Opern auffallende Beispiele, und um jene Verschiedenheit der Wirkung, deren jedes Instrument fähig ist, recht einzusehen, denke man nur daran, mit welchem heterogenen Effekt Mozart dasselbe Instrument braucht — wie z. B. die Hoboe. — Hier sind nur Andeutungen möglich. — In dem Gemüt des Künstlers wird, um in dem Vergleich der Musik mit der Malerei zu bleiben, das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen, und er im Anschauen jene richtige Perspektive, ohne welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden. — Zu der Instrumentierung gehören auch die verschiedenen Figuren der begleitenden Instrumente, und wie oft erhebt eine solche richtig aus dem Innern aufgefaßte Figur die Wahrheit des Ausdrucks bis zur höchsten Kraft! Wie tiefergreifend ist nicht z. B. die in Oktaven fortschreitende Figur der zweiten Violine und der Viola in Mozarts Arie: Non mi dir bel idol mio etc.[50]) Auch rücksichtlich der Figuren läßt sich nichts künstlich ersinnen, nichts hinzumachen; die lebendigen Farben des Tongedichts heben das kleinste Detail glänzend hervor, und jeder fremde Schmuck würde nur entstellen statt zu zieren. Ebenso ist es mit der Wahl der Tonart, mit dem Forte und Piano, das aus dem tiefen Charakter des Stücks hervorgehen und nicht etwa der Abwechselung wegen dastehen soll und mit allen übrigen untergeordneten Ausdrucksmitteln, die sich dem Musiker darbieten.

Den zweifelhaften, nach Effekt ringenden, mißmutigen Tondichter, wohnt nur der Genius in ihm, kann man unbedingt damit trösten, daß sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen und daß dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Ekstase herbeiführen werde, in der er wie aus dumpfem Schlafe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt;

dann gibt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Übung die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird im wunderbaren Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so daß er der Seligkeit teilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts. —

7. Johannes Kreislers Lehrbrief

Da Du, mein lieber Johannes! mir nun wirklich aus der Lehre laufen und auf Deine eigene Weise in der weiten Welt herumhantieren willst, so ist es billig, daß ich, als Dein Meister, Dir einen Lehrbrief in den Sack schiebe, den Du sämtlichen musikalischen Gilden und Innungen als Passeport vorzeigen kannst. Das könnte ich nun ohne alle weiteren Umschweife tun, indem ich Dich aber im Spiegel anschaue, fällt es mir recht wehmütig ins Herz. Ich möchte Dir noch einmal alles sagen, was wir zusammen gedacht und empfunden, wenn so in den Lehrjahren gewisse Momente eintraten. Du weißt schon, was ich meine. Da wir beide aber das eigen haben, daß, wenn der eine spricht, der andere das Maul nicht halten kann, so ist es wohl besser, ich schreibe wenigstens einiges davon auf, gleichsam als Ouvertüre, und Du kannst es denn manchmal lesen zu Deinem Nutz und Frommen. — Ach, lieber Johannes! wer kennt Dich besser als ich, wer hat so in Dein Inneres, ja aus Deinem Innern selbst herausgeblickt als ich? — Dafür glaube ich auch, daß Du mich vollkommen kennst, und daß eben aus diesem Grunde unser Verhältnis immer leidlich war, wiewohl wir die verschiedensten Meinungen über uns wechselten, da wir uns manchmal außerordentlich weise, ja genial, dann aber wieder hinlänglich albern und tölpelhaft, ja auch was weniges dämisch dünkten. Sieh, teurer Skolar! indem ich in vorstehenden Perioden das Wörtlein „uns“ gebraucht, kommt es mir

vor, als hätte ich, in vornehmer Bescheidenheit den Plural brauchend, doch nur von mir allein im Singular gesprochen, ja als ob wir beide am Ende auch nur einer wären. Reißen wir uns von dieser tollen Einbildung los! Also noch einmal, lieber Johannes! — wer kennt Dich besser als ich, und wer vermag daher mit besserm Fug und Recht zu behaupten, daß Du jetzt diejenige Meisterschaft erlangt hast, welche nötig ist, um ein schickliches, gehöriges Lernen zu beginnen.

Was dazu hauptsächlich notwendig scheint, ist Dir wirklich eigen worden. Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft, daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden [Schuberts Symbolik des Traumes]) vernimmst und wirklich nicht glaubst, Du seist es nur, der gesprochen, sonst niemand. — In einer lauen Juliusnacht saß ich einsam auf der Moosbank in jener Jasminlaube, die Du kennst, da trat der stille, freundliche Jüngling, den wir Chrysostomus nennen, zu mir und erzählte aus seiner frühen Jugendzeit wunderbare Dinge. „Der kleine Garten meines Vaters", so sprach er, „stieß an einen Wald von Ton und Gesang. Jahraus, jahrein nistete dort eine Nachtigall auf dem alten, herrlichen Baum, an dessen Fuß ein großer, mit allerlei wunderbaren Moosen und rötlichen Adern durchwachsener Stein lag. Es klang wohl recht fabelhaft, was mein Vater von diesem Stein erzählte. Vor vielen, vielen Jahren, hieß es, kam ein unbekannter, stattlicher Mann auf des Junkers Burg, seltsam gebildet und gekleidet. Jedem kam der Fremde sehr wunderlich vor, man konnte ihn nicht lange ohne inneres Grauen anblicken und dann doch nicht wieder das festgebannte Auge von ihm abwenden. Der Junker gewann ihn in kurzer Zeit sehr lieb, wiewohl er oft gestand, daß ihm in seiner Gegenwart sonderbar zumute würde und eiskalte Schauer ihn anwehten, wenn der Fremde beim vollen Becher von den vielen fernen, unbekannten Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren erzähle, die ihm auf seinen weiten Wanderungen bekannt worden, und dann seine Sprache in ein wunderbares Tönen verhalle, in dem er ohne Worte unbekannte, geheimnisvolle Dinge verständlich ausspreche. — Keiner konnte sich von dem Fremden losreißen, ja nicht oft genug seine Erzählungen

hören, die auf unbegreifliche Weise dunkles, gestaltloses Ahnen in lichter, erkenntnisfähiger Form vor des Geistes Auge brachten. Sang nun der Fremde vollends zu seiner Laute in unbekannter Sprache allerlei wunderbar tönende Lieder, so wurden alle, die ihn hörten, wie von überirdischer Macht ergriffen, und es hieß: das könne kein Mensch, das müsse ein Engel sein, der die Töne aus dem himmlischen Konzert der Cherubim und Seraphim auf die Erde gebracht. Das schöne, blutjunge Burgfräulein umstrickte der Fremde ganz mit geheimnisvollen, unauflöslichen Banden. Sie wurden, da er sie im Gesange und Lautenspiel unterrichtete, binnen kurzer Zeit ganz vertraut miteinander, und oft schlich der Fremde um Mitternacht zu dem alten Baum, wo das Fräulein seiner schon harrte. Dann hörte man aus weiter Ferne ihren Gesang und die verhallenden Töne der Laute des Fremden, aber so seltsam, so schauerlich klangen die Melodien, daß niemand es wagte, näher hinzugehen oder gar die Liebenden zu verraten. An einem Morgen war der Fremde plötzlich verschwunden, und vergebens suchte man das Fräulein im ganzen Schlosse. Von folternder Angst, von der Ahnung des Entsetzlichen ergriffen, schwang sich der Vater auf das Pferd und sprengte nach dem Walde, den Namen seines Kindes in trostlosem Jammer laut rufend. Als er zu dem Stein kam, wo der Fremde so oft mit dem Fräulein um Mitternacht saß und koste, sträubten sich die Mähnen des mutigen Pferdes, es schnaubte und prustete, wie festgezaubert von einem höllischen Geiste, war es nicht von der Stelle zu bringen. Der Junker glaubte, das Pferd scheue sich vor der wunderlichen Form des Steines, er stieg daher ab, um es vorüberzuführen, aber im Starrkrampf des Entsetzens stockten seine Pulse, und er stand regungslos, als er die hellen Blutstropfen erblickte, die dem Stein häufig entquollen. Wie von einer höheren Macht getrieben, schoben die Jägersleute und Bauern, die dem Junker gefolgt waren, den Stein mit vieler Mühe zur Seite und fanden darunter das arme Fräulein mit vielen Dolchstichen ermordet und verscharrt, die Laute des Fremden aber neben ihr zertrümmert. Seit der Zeit nistet alljährlich auf dem Baum eine Nachtigall und singt um Mitternacht in klagenden, das Innerste durch-

dringenden Weisen; aus dem Blute entstanden aber die wunderlichen Moose und Kräuter, die jetzt auf dem Steine in seltsamlichen Farben prangen. — Ich durfte, da ich noch ein gar junger Knabe war, ohne des Vaters Erlaubnis nicht in den Wald gehen, aber der Baum und vorzüglich der Stein zogen mich unwiderstehlich hin. So oft das Pförtchen in der Gartenmauer nicht verschlossen war, schlüpfte ich hinaus zu meinem lieben Stein, an dessen Moosen und Kräutern, die die seltsamsten Figuren bildeten, ich mich nicht satt sehen konnte. Oft glaubte ich die Zeichen zu verstehen, und es war mir, als sähe ich allerlei abenteuerliche Geschichten, wie sie die Mutter mir erzählt hatte, darauf abgebildet, mit Erklärungen dazu. Dann mußte ich, den Stein beschauend, wieder ganz unwillkürlich an das schöne Lied denken, welches der Vater beinahe täglich sang, sich auf einem Klavicembal begleitend, und welches mich immer so innig rührte, daß ich, die liebsten Kinderspiele vergessend, mit hellen Tränen in den Augen, nur zuhören mochte. Eben bei dem Anhören des Liedes kamen mir dann wieder meine lieben Moose in den Sinn, so daß beides mir bald nur eins schien, und ich es in Gedanken kaum voneinander zu trennen vermochte. Zu der Zeit entwickelte sich meine Neigung zur Musik mit jedem Tage stärker, und mein Vater, selbst ein guter Musikus, ließ es sich recht angelegen sein, mich sorgfältig zu unterrichten. Er glaubte nicht allein einen wackeren Spieler, sondern auch wohl einen Komponisten aus mir zu bilden, weil ich so eifrig darüber her war, auf dem Klavier Melodien und Akkorde zu suchen, die bisweilen viel Ausdruck und Zusammenhang hatten. Aber oft hätte ich bitterlich weinen, ja in verzagter Trostlosigkeit nie mehr das Klavier anrühren mögen, denn immer wurde es, indem ich die Tasten berührte, etwas anderes als ich wollte. Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres, und es war mir dann, nicht des Vaters Lied, sondern eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins wie in geheimen, wundervollen Zeichen aufbewahrt, und wenn man sie recht mit voller Liebe anschaue, müßten die Lieder des Fräuleins in den leuchtenden Tönen ihrer anmutigen Stimme hervorgehen. Wirklich

geschah es auch, daß, den Stein betrachtend, ich oft in ein hinbrütendes Träumen geriet und dann den herrlichen Gesang des Fräuleins vernahm, der meine Brust mit wunderbarem, wonnevollem Schmerz erfüllte. Aber sowie ich selbst das nachsingen oder auf dem Klavier nachspielen wollte, ging alles so deutlich Gehörte unter in ein dunkles, verworrenes Ahnen. Im kindischen, abenteuerlichen Beginnen verschloß ich oft das Instrument und horchte, ob nun nicht deutlicher und herrlicher die Gesänge heraushallen würden, denn ich wußte ja wohl, daß darin wie verzaubert die Töne wohnen müßten. Ich wurde ganz trostlos, und wenn ich nun vollends die Lieder und Übungsstücke meines Vaters spielen sollte, die mir widrig und unausstehlich geworden, wollte ich vergehen vor Ungeduld. So kam es denn, daß ich alles technische Studium der Musik vernachlässigte, und mein Vater, an meiner Fähigkeit verzweifelnd, den Unterricht ganz aufgab. In späterer Zeit, auf dem Lyzeum in der Stadt, erwachte meine Lust zur Musik auf andere Weise. Die technische Fertigkeit mehrerer Schüler trieb mich an, ihnen gleichzuwerden. Ich gab mir viele Mühe, aber je mehr ich des Mechanischen Herr wurde, destoweniger wollte es mir gelingen, jene Töne, die in wunderherrlichen Melodien sonst in meinem Gemüte erklangen, wieder zu erlauschen. Der Musikdirektor des Lyzeums, ein alter Mann und, wie man sagte, großer Kontrapunktist, unterrichtete mich im Generalbaß und in der Komposition. Der wollte sogar Anleitung geben, wie man Melodien erfinden müsse, und ich tat mir recht was darauf zugute, wenn ich ein Thema ergrübelt hatte, das sich in alle kontrapunktischen Wendungen fügte. So glaubte ich ein ganzer Musiker zu sein, als ich nach einigen Jahren in mein Dorf zurückkehrte. Da stand noch in meiner Zelle das alte, kleine Klavier, an dem ich so manche Nacht gesessen und Tränen des Unmuts vergossen. Auch den wunderbaren Stein sah ich wieder, aber sehr klug geworden, lachte ich über meinen kindischen Wahnwitz, aus den Moosen Melodien herausſehen zu wollen. Doch konnte ich es mir selbst nicht ableugnen, daß der einsame, geheimnisvolle Ort unter dem Baum mich mit wundervollen Ahnungen umfing. Ja! — im Grase liegend, an den Stein gelehnt,

hörte ich oft, wenn der Wind durch des Baumes Blätter rauschte, es wie holde, herrliche Geisterstimmen ertönen, aber die Melodien, welche sie sangen, hatten ja längst in meiner Brust geruht und wurden nun wach und lebendig! — Wie schal, wie abgeschmackt kam mir alles vor, was ich gesetzt hatte, es schien mir gar keine Musik zu sein, mein ganzes Streben das ungereimte Wollen eines nichtigen Nichts. — Der Traum erschloß mir sein schimmerndes, herrliches Reich, und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen, anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik!" — —

Die Geschichte unseres Chrysostomus hat, wie Du, lieber Johannes! einsiehst, in der Tat viel Belehrendes, weshalb sie in dem Lehrbrief den würdigen Platz findet. Wie trat doch so sichtbarlich aus einer fremden, fabelhaften Zeit die hohe Macht in sein Leben, die ihn erweckte! — Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? — Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. — Aber geht denn nicht, so wie der Geist des Tons, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Der mechanisch affizierte, tönende Körper spricht, ins Leben geweckt, sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewußtsein hervor. Wie wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch und harmonisch ausspräche? Der Musiker, das heißt der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen, klaren Bewußtsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt. So wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Phy-

sikers Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, — das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein. Die hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u. a. m. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung. Mit der Erkenntnis steigt der innere Wille, und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihm umgebenden Natur verhalten wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt? — Je lebhafter, je durchdringender die Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist, und die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besonderen geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens. Diese Macht ist das Erzeugnis der musikalischen, künstlichen Ausbildung, die auf das ungezwungene, geläufige Vorstellen der Zeichen (Noten) hinarbeitet. Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe — (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. — Mit diesen wenigen Sprüchen stelle ich Dich nunmehr, lieber Johannes, an die Pforten des Isistempels, damit Du fleißig forschen mögest, und Du wirst nun wohl recht lebhaft einsehen, worin ich Dich für fähig halte, wirklich einen musikalischen Kursus zu beginnen. Zeige diesen Lehrbrief denen vor, die, ohne es vielleicht deutlich zu wissen, mit Dir an jenen Pforten stehen, und erläutere ebenfalls denen, die mit der Geschichte vom bösen Fremden

und dem Burgfräulein nichts Rechtes anzufangen wissen, die Sache dahin, daß das wunderliche Abenteuer, das so in das Leben des Chrysostomus einwirkte, ein treffendes Bild sei des irdischen Unterganges durch böses Wollen einer feindlichen Macht, dämonischer Mißbrauch der Musik, aber dann Aufschwung zum Höheren, Verklärung in Ton und Gesang!

Und nun, ihr guten Meister und Gesellen, die ihr euch an den Toren der großen Werkstatt versammelt habt, nehmt den Johannes freundlich in eure Mitte auf und verargt es ihm nicht, daß, indem ihr nur lauschen möget, er vielleicht dann und wann an das Tor mit leisen Schlägen zu pochen waget. Nehmt es auch nicht übel, daß, wenn ihr sauber und nett eure Hieroglyphen schreibet, er einige Krakelfüße mit einmischet, im Schönschreiben will er ja eben noch von euch profitieren. —

Gehab Dich wohl, lieber Johannes Kreisler! — es ist mir so, als würde ich Dich nicht wiedersehen! — Setze mir, wenn Du mich gar nicht mehr finden solltest, nachdem Du um mich, so wie Hamlet um den seligen Yorick[51]), gehörig lamentiert hast, ein friedliches: Hic jacet[52]) und ein:

Dieses Kreuz dient zugleich zum großen Insiegel meines Lehrbriefes, und so unterschreibe ich mich denn

— Ich wie Du

Johannes Kreisler,
cidevant[53]) Kapellmeister.

Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers

Ein Buch für Kenner

Die Liebe des Künstlers.
Der kühle Augenblick.
Klang aus dem Norden.
Klang aus dem Süden.
Mystik der Instrumente.
Musikalisches Helldunkel.
Tonarten.

Zerstreutheit des Künstlers (grade entgegengesetzt) (nach dem Takt gehen — Rollen der Räder — Anekdoten).

Ahnungen der Musik des Himmelreichs.

Die Noten.

Das Geheimnis der Fuge. (Frage und Antwort. Zwei Worte, oder die Herberge im Walde.)

Piano — forte — crescendo — fortissimo — decrescendo — ritardando — dolce a tempo — smorzando.

Bewußtloses Empfangen — unerachtet der Komponist zur klaren Erkenntnis gekommen — er macht so selbst seinen Kritiker — zerteilt in zwei geistige Prinzipe, die der Moment scheidet.

Mozart als Kind erinnere mich daran, daß ich den Hörnern recht viel zu tun gebe.[54])

Anmerkungen zum II. Teil

[1]) „Der erste Mann" der Bühne, im Gegensatz zur Prima Donna, der „ersten Frau".

[2]) Die sogenannten Goldbergschen Variationen (für den Pianisten Johann Theophilus Goldberg, einen Schüler Bachs, komponiert), für das heute nicht mehr gebräuchliche Klavier zu zwei Manualen geschrieben, auf unseren Klavieren zum Teil sehr schwer ausführbar. Joseph Rheinberger (1839—1901) hat diese Variationen für zwei Klaviere bearbeitet.

[3]) Singt doch, meine Kinder!

[4]) O süße Seele!

[5]) Konstanzens Arie „Der Hölle Rache" usw. aus Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail".

[6]) „Mich fliehen alle Freuden" und „Ach, könnt' ich dir sagen, Mama", zwei beliebte Modemelodien. Über »Nel cor più non mi sento« (aus Paesiellos Oper »La molinara« „Die schöne Müllerin", 1788) schrieb sogar Beethoven (1796) sechs Variationen für Klavier.

[7]) Hausgeist.

[8]) „Rameaus Neffe", ein Dialog von Denis Diderot (1713—1784), dem geistvollen Herausgeber der großen Enzyklopädie, wurde von Goethe ins Deutsche übersetzt und erschien 1805. Das Werk war ein Lieblingsbuch Hoffmanns und ist nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Der Held ist der Neffe des großen französischen Komponisten und Theoretikers Jean Philippe Rameau (1683—1764).

[9]) Pierre Rode (1774—1830), hervorragender Violinist.

[10]) Archangelo Corelli (1653—1713), berühmter Violinvirtuos, dessen Sonaten noch heute zu den edelsten gehören.

[11]) J. K. Oesterlein, Klavierbauer in Berlin.

[12]) Girolamo Crescentini (1752—1846), der letzte bedeutende Kastrat. „Angebeteter Schatten." Nicola Antonio Zingarelli (1762—1837). Die Oper erschien erstmalig 1796 in Mailand.

[13]) Ich bin ruhig, bald werde ich bei dir sein, mein Leben.

[14]) Charlotte Henriette Häser (1784—1871), hervorragende Sängerin, verheiratete sich 1813 in Rom mit einem italienischen Advokaten.

[15]) Der Himmel segne dich.

[16]) Das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden.

[17]) Nach I. Mose Kap. 4, 21 stammen die „Geiger und Pfeifer" von Jubal, den

Hoffmann mit seinem Bruder Tubalkain, dem „Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk" verwechselt.

18) Dreikaiserschlacht. Hoffmann selbst hatte freilich, allerdings auf Bestellung, eine „Schlacht bei Leipzig" komponiert, und selbst Beethoven hat eine „Schlacht bei Vittoria" geschrieben.

19) Mozart hat mehrere Symphonien in Es-dur geschrieben, hier ist natürlich die berühmte (Köchel-Verzeichnis No. 543) gemeint.

20) Nach unserer heutigen Bezeichnungsweise: „Scherzo".

21) Damals war gerade das Hammerklavier, auch Pianoforte oder Fortepiano genannt, aus dem unser modernes Instrument hervorging, in Aufnahme gekommen. Früher verstand man unter „Flügel" allgemein das in dieser Form gebaute Clavicembalo, dessen Saiten durch Rabenkiele gerissen wurden (Kielflügel).

22) Mätzchen.

23) Gunsterschleichung.

24) Orazio Benevoli (1602—1672), bedeutender Kontrapunktist. Seine 48stimmige Messe wurde in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich neuerdings gedruckt. Jacopo Antonio Perti (1661—1756), hervorragender Kirchenkomponist.

25) Joh. Nikolaus Forkel (1749—1818), bedeutender Musikgelehrter, dessen bibliographisches Hauptwerk heute noch unentbehrlich ist. Seine „Musikalisch-kritische Bibliothek" (1778—79) erschien in 3 Bänden und enthält allerdings sehr häßliche Angriffe auf Gluck.

26) Vgl. Teil 1, Anmerkung No. 43. Auf seiten Glucks stand unter anderen J. J. Rousseau.

27) Vgl. Anmerkung Nr. 8.

28) Friedrich de la Motte-Fouqué (1777—1843). Er schrieb auch nach seinem gleichnamigen Märchen die Operndichtung „Undine" für Hoffmann.

29) Rasch aus Gefälligkeit.

30) Fouqués Zeitschrift „Die Musen", Jahrgang 1814, brachte zuerst beide Briefe, deren erster an Fouqué verfaßt ist. Es war Hoffmann selbst, der in eine Teegesellschaft zum Scherz erst als Dr. Schulz aus Rathenow, dann aber als Kapellmeister Kreisler von Fouqué tatsächlich eingeführt worden war.

31) Rasend.

32) Reicher Kaufmann.

33) Edelmann.

34) Ein Schelm, der Schlechtes dabei denkt (Devise des englischen Hosenbandordens).

35) In Shakespeares „Sturm".

36) „Hartnäckiger" Baß, d. h. eine Baßfigur, die im Verlauf eines Tonstücks hartnäckig wiederkehrt, wie dies bei Chaconne und Passacaglia (alten Tänzen) die Regel ist.

37) Erster Liebhaber.

38) Pariser Tänzer.

39) Philipp Emanuel Bach (1741—88), bedeutender Sohn Joh. Sebastians.

40) Georg Friedr. Wolf (1762—1814), Klavierkomponist.

41) Jedenfalls Georg Benda (1722—95), der bekannteste der Brüder. Seine melodramatischen Werke, die ersten ihrer Art, waren weltberühmt.

42) Ans Werk!

43) Johann Adolf Haſſe (1699—1783), einer der berühmteſten Opernkomponiſten des 18. Jahrhunderts.

44) Tomaſo Traetta (1727—79), bedeutender Opernkomponiſt der neapolitaniſchen Schule.

45) Antonio Sacchini (1734—86), berühmter Opernkomponiſt der neapolitaniſchen Schule.

46) Ernſt Ludwig Gerber (1746—1819). Seine Lexika (Hiſtoriſch-biographiſches Tonkünſtlerlexikon, 1792, und Neues hiſt.-biogr. Lexikon der Tonk., 1814) ſind heute noch wertvoll.

47) Ludwig Auguſt Lebrun (1746—1790), übrigens ein Deutſcher.

48) Erſt nach Sacchinis Tode 1787 aufgeführt.

49) Luigi Cherubini (1760—1842).

50) „Sag' mir nicht, geliebtes Leben."

51) 5. Akt, 1. Szene.

52) Hier liegt: (folgt der Name auf der Grabſchrift).

53) Vormals.

54) Der Sinn iſt unklar, vielleicht liegt eine Anſpielung auf die Anekdote von des Knaben Mozart Abſcheu vor der Trompete zugrunde, und Kreisler will deshalb die weicheren Hörner in der Inſtrumentation bevorzugen.

III. Teil

Beethoveniana

1. Ouvertüre zu „Coriolan“

Op. 62

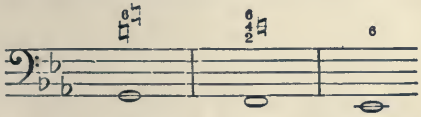
Da nach der einmal üblichen und gewiß nicht zu verwerfenden Einrichtung im Theater jede Vorstellung mit Musik eröffnet wird, so sollte jedes wahrhaft bedeutende Schauspiel eine Ouvertüre haben, die das Gemüt geradeso, wie es der Charakter des Stückes erfordert, stimmte. Mehrere Trauerspiele haben schon Ouvertüren erhalten, und der geniale Beethoven hat auch Collins[1]) Coriolan mit einer herrlichen Arbeit dieser Art ausgestattet — wiewohl Rez. gestehen muß, daß ihm Beethovens rein romantischer Genius der Collinschen, meistens reflektierenden Poesie nicht ganz befreundet zu sein scheint, und der Komponist dann erst mächtig die Seele ergreifen und ganz für die folgenden Erscheinungen aufregen würde, wenn es ihm gefiele, zu den die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakespeares und Calderons Ouvertüren zu schreiben. Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Komposition, die grausenerregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird. Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück nähertreten, vielleicht „Hamlets“ geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Macbeth in den Orkus hinabziehen. Mehr Pathos und Glanz würde

der Collinschen Poesie vielleicht besser zugesagt haben. Indessen abgesehen von jenen Erwartungen, die doch nur in wenigen, die Beethovensche Musik ganz umfassenden Kennern erregt werden, ist auch die Komposition ganz dazu geeignet, die bestimmte Idee zu erwecken: eine große, tragische Begebenheit werde der Inhalt des folgenden Stückes sein. Ohne den Komödienzettel gelesen zu haben, kann niemand etwas anderes erwarten; nicht einmal ein bürgerliches, sondern ausdrücklich ein höheres Trauerspiel, in welchem Helden auftreten und untergehen, kann nach dieser Ouvertüre vorgestellt werden. — Die Ouvertüre besteht nur aus einem Satz, Allegro con brio, ganzer Takt, C-moll; die ersten 14 Takte sind indessen so geschrieben, daß sie wie ein erst in das Allegro einleitendes Andante klingen. Dieser Anfang ergreift und fesselt das Gemüt unwiderstehlich, welches in der ganzen Idee, vorzüglich aber in der originellen Instrumentierung liegt. Unerachtet des ff bleiben die beiden ersten Takte der Saiteninstrumente, welche das tiefe C anschlagen, dumpf, und schneidend und grell bricht im dritten Takte der F-moll-Akkord des ganzen Orchesters um eine Viertelsnote lang herein. Die Totenstille nachher, das Wiederanfangen der Saiteninstrumente mit demselben dumpfen, schauerlichen C, wieder der grelle $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ♮ auf F, wieder die Totenstille, zum drittenmal das C der Saiteninstrumente, der in 7 gesteigerte Akkord, nun endlich zwei Akkorde des ganzen Orchesters, die dem Thema des Allegro zuführen: alles spannt die Erwartung, ja es beengt die Brust des Zuhörers; es ist das fürchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters.

Das nun eintretende Hauptthema des Allegro trägt den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht in sich, und so unverkennbar es in Beethovens eigentümlichem Geist gedacht ist, so hat es den Rez. doch lebhaft an Cherubini erinnert, und es ist ihm die psychische Verwandtschaft beider Meister ganz klar geworden. Selbst die weitere Ausführung der Ouvertüre ist, vorzüglich in der Instrumentierung, mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt.

Die Transposition dieses Themas einen Ton tiefer (B-moll), gleich nach der Taktpause, ist auch unerwartet und steigert die Spannung, in die man gleich durch die ersten Takte versetzt wurde. Der Satz wendet sich nach F-moll, in dem nun eintretenden vollen Tutti nach C-moll und geht, nachdem das Hauptthema von der zweiten Violine und dem Violoncell abgekürzt berührt worden, in den Sextenakkord der Dominante der verwandten Dur-Tonart Es, der die erste Periode der Ouvertüre schließt. Nun tritt das zweite Hauptthema ein, welches von einer Figur, die in dem ganzen Satz oftmals wieder vorkommt und die beinahe immer im Violoncell liegt, begleitet wird. F-moll, G-moll, C-moll werden meistens in der Durchführung jenes zweiten Thema berührt, bis die zweite Periode der Ouvertüre in G-moll, und zwar in synkopierten Noten der ersten Violine, wozu Violoncell und Bratsche eine neue Figur in Achteln ausführen, in G-moll schließt.

Nach dem Schluß in der Dominante führt die eben allegierte Figur mit eben der Begleitung der Violoncelle und Bratschen durch G-moll, F-moll, As-dur, Des-dur ꝛc. 34 Takte hindurch den Satz in F-moll, worin der Anfang der Ouvertüre wiederholt wird. Der Satz wendet sich nach C-moll, und das zweite Thema mit derselben Begleitung wie im ersten Teil tritt in C-dur ein, geht aber gleich in D-moll, E-moll und unmittelbar darauf nach C-moll zurück:



Es folgt dieselbe Figur in synkopierten Noten mit der Begleitung der Violoncelle, die erst den Schluß in G-moll herbeiführte, jetzt aber abgebrochen wird.

Rez. hat die Hoboen, Trompeten und Pauken mit eingerückt, um die schauerliche Wirkung des dissonierenden C, die er bei der Ausführung der Ouvertüre empfunden, den Leser ahnen zu lassen. Auch der dumpfe Hörnerton G 8va, worauf ganz unerwartet das zweite Hauptthema C-dur eintritt, spannt noch vor dem Schluß die

Erwartung aufs neue. Dieses lichtvolle C-dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk: denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Haupttonart wieder, und ein der schon öfters gedachten Figur ähnliches Thema in synkopierten Noten führt zu dem Anfang der Ouvertüre zurück, der aber jetzt anders instrumentiert erscheint. Die Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Trompeten halten das dumpfe C, welches erst bloß in den Saiteninstrumenten lag, mit aus. Jetzt kommen kurz abgebrochene Sätze, Taktpausen, und endlich erstirbt der Satz.

Rez. bemerkt, daß er die vollständige Partitur des Schlusses hergesetzt, und daß das ganze übrige Orchester schweigt, und diese dumpfen Töne, dieser lugubre Ton des Fagotts, der die Quinte des Grundtons aushält, die Klage der Violoncells, das kurze Anschlagen der Kontrabässe — alles ist mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung und zur höchsten spannenden Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt. —

Rez. war bemüht, eine deutliche Idee von der innern Struktur des Meisterwerks zu geben, und man wird bemerken können, aus welchen höchst einfachen Elementen sein künstliches Gebäude zusammengesetzt ist. Ohne kontrapunktische Wendungen und Umkehrungen ist es hauptsächlich die künstliche und rasch fortschreitende Modulation, die denselben Sätzen im Wiederkehren Neuheit gibt und den Zuhörer gewaltsam fortreißt. Wären mehrere verschiedene Sätze angehäuft, so würde bei der nie ruhenden, sondern immer von einer Tonart zur andern rastlos eilenden Modulation die Komposition wie viele Sätze neuerer nachahmender Komponisten eine Rhapsodie ohne Haltung und inneren Zusammenhang geworden sein: aber nur zwei Hauptthemata gibt es; selbst die verbindenden Mittelsätze, die kräftigen Tutti bleiben dieselben, ja selbst die Form der Modulation bleibt sich gleich, und so tritt für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkürlich einprägt, alles klar und deutlich heraus.

Rez. muß auf das Studium des Werks selbst verweisen, um die tiefe, sinnvolle Instrumentierung, die ihn wahrhaft entzückt hat, herauszufinden, da das Allegieren der vielen einzelnen, genialen

Stellen ihn zu weit führen würde. Jeder Eintritt der Blasinstrumente ist für die höchste Wirkung berechnet und angewandt. Die Es-Hörner und C-Trompeten bilden öfters Dreiklänge, die einen tiefen, schauererregenden Eindruck machen. — Seit einigen Jahren ist das Violoncell ein für das Orchester neuerworbenes Instrument; denn sonst dachte man nicht daran, es durchaus obligat, außer dem Grundbaß zu behandeln. Auch in dieser Ouvertüre geht es selten col Basso, sondern hat seine eignen, zum Teil nicht leicht auszuführenden Figuren. Rez. gesteht zu, daß diese Art, das Violoncell zu behandeln, ein offenbarer Gewinn für das Orchester ist, da manche Tenorfigur, von den gewöhnlich schwach besetzten und überhaupt dumpfklingenden Violen vorgetragen, nicht genug heraustritt, der durchdringende, originelle Ton des Violoncells dagegen von eingreifender Wirkung ist: in dem vollen Tutti würde er sich aber nicht entschließen können, den Kontrabässen die Unterstützung der Violoncelle zu rauben, da diese erst durch die höhere Oktave den Ton der Kontrabässe deutlich und scharf bestimmen. Rez. redet hier nämlich nur von Figuren, die das Violoncell als Mittelstimme im Tutti ausführen sollte: denn daß es Baßfiguren, die für den Kontraviolon unbequem sind, im Tutti, der Wirkung und Deutlichkeit des Grundbasses unbeschadet, ausführen, und dieser nur die Grundtöne anschlagen kann, versteht sich von selbst.

Übrigens ist die Ouvertüre wie beinahe alle Orchesterkompositionen des genialen, sinnigen Meisters eine sehr schwere Aufgabe für das Orchester, ohne daß in den einzelnen Instrumenten besondere Schwierigkeiten liegen. Nur ein lebendiges Zusammengreifen, ein tiefes Eingehen jedes Mitspielers in den Geist der Komposition, durch öftere fleißige Proben herbeigeführt, kann die gewaltige, unwiderstehliche Wirkung hervorbringen, welche der Meister beabsichtigte und wozu er alle Mittel reichlich spendete.

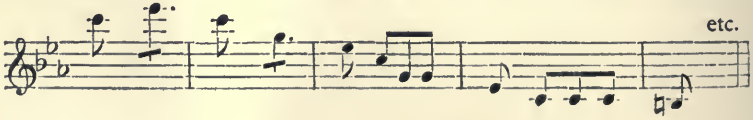
2. Fünfte Symphonie (in C-moll)[2]

Op. 67

Rez. hat eines der wichtigſten Werke des Meiſters, dem als Inſtrumentalkomponiſten jetzt wohl keiner den erſten Rang beſtreiten wird, vor ſich; er iſt durchdrungen von dem Gegenſtande, worüber er ſprechen ſoll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Grenzen der gewöhnlichen Beurteilungen überſchreitend, alles das in Worte zu faſſen ſtrebt, was er bei jener Kompoſition tief im Gemüte empfand.[3] ...

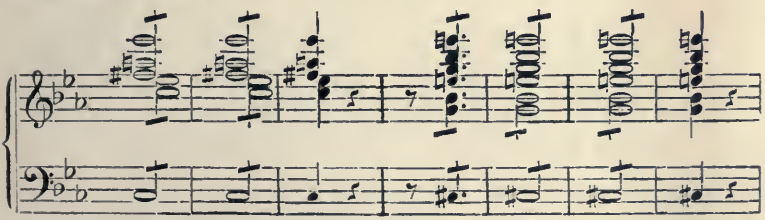
Das erſte Allegro, 4/4-Takt C-moll, fängt mit dem nur aus zwei Takten beſtehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach geſtaltet, immer wieder durchblickt, an. Im zweiten Takt eine Fermate; dann eine Wiederholung jenes Gedankens einen Ton tiefer, und wieder eine Fermate; beide Male nur Saiteninſtrumente und Klarinetten. Noch iſt nicht einmal die Tonart entſchieden; der Zuhörer vermutet Es-dur. Die zweite Violine fängt wieder den Hauptgedanken an, im zweiten Takt entſcheidet nun der Grundton C, den Violoncelle und Fagotte anſchlagen, die Tonart C-moll, indem Bratſche und erſte Violine in Nachahmungen eintreten, bis dieſe endlich dem Hauptgedanken zwei Takte anreihet, die dreimal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orcheſter) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend des Zuhörers Gemüt das Unbekannte, Geheimnisvolle ahnen laſſen. Der Anfang des Allegro bis zu dieſem Ruhepunkte entſcheidet den Charakter des ganzen Stücks, und eben deshalb rückt ihn Rez. hier zur Anſicht des Leſers ein.

Nach dieſer Fermate imitieren, in der Tonika verweilend, den Hauptgedanken Violinen und Bratſche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anſchlägt, bis ein immer ſteigender Zwiſchenſatz, der aufs neue jene Ahnung ſtärker und dringender aufregt, zu einem Tutti leitet, deſſen Thema wieder den rhythmiſchen Vorhalt des Hauptgedankens hat und ihm innig verwandt iſt:



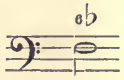
Der Sextenakkord auf dem Grundton D bereitet die verwandte Dur-Tonart Es vor, in welcher das Horn wieder den Hauptgedanken nachahmt. Die erste Violine greift nun ein zweites Thema auf, welches zwar melodiös ist, aber doch dem Charakter ängstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Klarinette vor, und allemal im dritten Takte schlägt der Baß jene erstterwähnte Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dies Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird. In der weiteren Fortführung dieses Themas wiederholen die erste Violine und das Violoncell in der Tonart Es-moll eine aus zwei Takten bestehende Figur fünfmal, während die Bässe chromatisch aufwärtssteigen, bis endlich ein neuer Zwischensatz zum Schluß führt, in welchem die Blasinstrumente das erste Tutti in Es-dur wiederholen und endlich das ganze Orchester mit der oft erwähnten Nachahmung des Hauptthemas im Basse in Es-dur schließt.

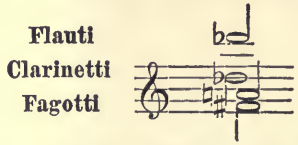
Den zweiten Teil fängt wiederum das Hauptthema in seiner ersten Gestalt, nur eine Terz höher gerückt und von Klarinetten und Hörnern vorgetragen, an. In F-moll, C-moll, G-moll folgen die Sätze des ersten Teils, nur anders gestellt und instrumentiert, bis endlich nach einem wiederum nur aus zwei Takten bestehenden Zwischensatze, den die Violinen und die Blasinstrumente wechselweise aufgreifen, während die Violoncells eine Figur in der Gegenbewegung ausführen und die Bässe aufwärtssteigen, folgende Akkorde des ganzen Orchesters eintreten:



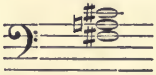
Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstigt, gewaltsam Luft macht; und wie eine

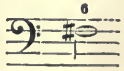
freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 59. Takte des ersten Teils von dem Horn in Es-dur nur berührt wurde. Erst in G-dur, dann in C-dur tragen die Violinen alla 8va dieses Thema vor, während die Bässe eine abwärtssteigende Figur ausführen, die gewissermaßen an den im 44. Takte des ersten Teils vorgekommenen Tuttisatz erinnert.

Die Blasinstrumente fangen dies Thema in F-moll fortissimo an, aber nach dem dritten Takte ergreifen die Saiteninstrumente die beiden letzten Takte, und, diese Takte imitierend, wechseln Saiten- und Blasinstrumente noch fünfmal, dann schlagen sie wieder wechselweise und immer diminuendo einzelne Akkorde an. Nach dem Sextenakkorde  hätte Rez. bei der weiteren Akkordenfolge Es-moll erwartet, das dann, wenn auf die Art, wie es hier geschieht, nach G-dur moduliert werden sollte, enharmonisch in Fis-moll verwechselt werden konnte. Die Blasinstrumente, welche den Akkord, der jener Sexte folgt, anschlagen, sind aber geschrieben:

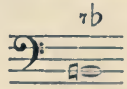


Gleich darauf schlagen die Saiteninstrumente den Fis-moll-Akkord an,

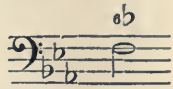


der von ihnen und von den [Holz-]Blasinstrumenten dann noch abwechselnd, immer einen Takt hindurch, viermal wiederholt wird. Die Akkorde der Blasinstrumente sind immer fortgeschrieben, wie es oben angeführt wurde, wozu Rez. kein Motiv finden kann. Nun folgt ebenso der Sextenakkord  immer schwächer und schwächer. Das wirkt wieder ahnungsvoll und schauerlich! — Das ganze Orchester bricht nun mit einem Thema, das dem, welches 49 Takte vorher ein-

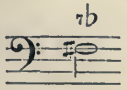
trat, beinahe ganz gleich ist, unisono G-dur ein, nur die [erste] Flöte und die Trompeten halten die Dominante D aus. Aber schon im vierten Takte ruht dies Thema, und nun schlagen pianissimo die Saiteninstrumente mit den Hörnern und dann die übrigen Blasinstrumente

siebenmal wechselnd den verminderten Septimenakkord  an;

dann ergreifen die Bässe den ersten Hauptgedanken im zweiten Takte, die übrigen Instrumente unisono; so imitieren sich Baß und Oberstimme fünf Takte hindurch, alsdann vereinigen sie sich drei Takte lang, im vierten Takte fällt das ganze Orchester mit Pauken und Trompeten im Hauptthema in seiner ursprünglichen Gestalt ein. Der erste Teil wird nun mit geringen Abweichungen wiederholt; das Thema, welches dort in Es-dur begann, tritt jetzt in C-dur ein und führt zum Schlusse in C-dur jubelnd mit Pauken und Trompeten. Indessen mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F-moll. Fünf

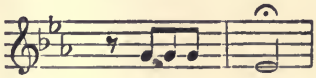
Takte hindurch mit vollem Orchester der Sextenakkord: 

Klarinetten, Fagotte und Hörner schlagen piano eine Imitation des Hauptgedankens nach. Einen Takt Generalpause, dann sechs Takte

hindurch  alle Blasinstrumente [mit Ausnahme der Trompeten] schlagen wie zuvor nach, und nun ergreifen die Bratschen, Violoncells und Fagotte ein Thema, welches im zweiten Teile früher in G-dur vorkam, während die Violinen, im dritten Takt unisono eintretend, einen neuen Gegensatz ausführen. Der Satz bleibt jetzt in C-moll, und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Teil Takt 63 anfing, von den Violinen erst allein, dann mit den Blasinstrumenten [ohne Trompeten] wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben — ein schwellender Strom, dessen Wellen höher und höher schlagen — bis sie

endlich 25 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegro nochmals wiederholen. Es folgt ein Orgelpunkt, zu dem das Thema imitiert wird, bis endlich stark und kräftig der ganze Schluß folgt. —

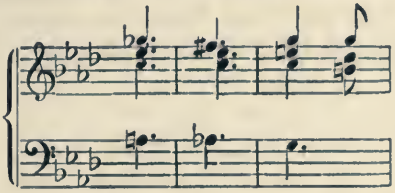
Es gibt keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zugrunde legte



und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze durch rhythmischen Vorhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt im beständigen Wechsel der Saiteninstrumente und der Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie auch die beständige, aufeinanderfolgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Akkorde, welche das Gefühl festhält in einer unnennbaren Sehnsucht. — Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeigt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffaßte, sondern auch durchdachte. —

Wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt, tönt hierauf das liebliche (und doch gehaltvolle) Thema von dem Andante in As-dur $^3/_8$-Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien, indem hier, sowie es dort oft zu geschehen pflegt, das Hauptthema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variiert wird. An Originalität ist es dem ersten Allegro nicht gleichzustellen, wiewohl der Gedanke, immer zwischen hindurch ins As-dur einen pomphaften Satz aus C-dur mit

Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Zweimal geschieht der Übergang ins C mittelst der enharmonischen Verwechslung:



worauf jenes pomphafte Thema eintritt und dann die Modulation in den Dominantenakkord von As-dur zurück geschieht. Einfacher, aber mit vieler Wirkung bereiten das drittemal Flöten, Hoboen und Klarinetten den Übergang in jenes Thema C-dur vor.

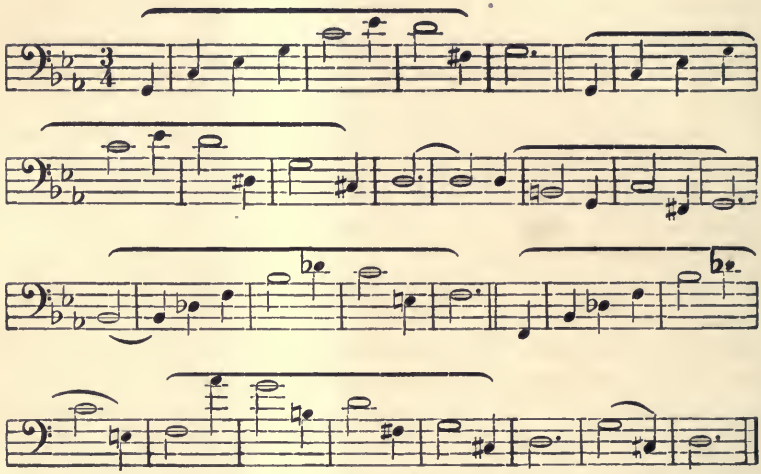
Alle Sätze des Andante sind sehr melodiös und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Themas, welches As-dur, B-moll, F-moll, B-moll durchläuft und dann erst in As zurückkehrt, das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Teil desselben. — Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

Die dem Andante folgende Menuett[4]) ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüt ergreifend, als man es von dem Meister bei der Komposition des Teils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eignen Modulationen, Schlüsse in dem Dominantenakkord dur, dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Themas in moll aufgreift — dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Rez. oben angab, lebhaft aussprechen und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüt bestürmten, von neuem aufregen. Das Thema C-moll, bloß von Bässen vorgetragen, wendet

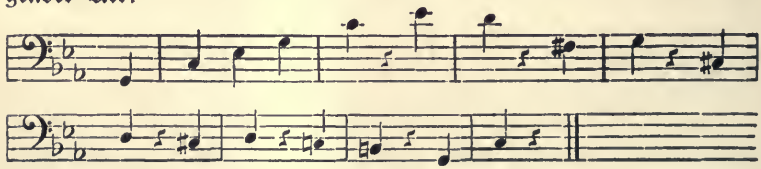
sich im dritten Takte nach G-moll, die Hörner halten das G aus, und die Violinen und Bratschen führen im zweiten Takte mit den Fagotten, dann mit den Klarinetten einen vier Takte langen Satz aus, der in G kadenziert. Die Bässe wiederholen nun das Thema, aber nach dem dritten Takte, G-moll, wendet es sich nach D-moll, dann nach C-moll, und jener Satz der Violinen wird wiederholt. Die Hörner führen nun, indem die Saiteninstrumente bei dem Anfange jedes Taktes Akkorde in Viertelsnoten anschlagen, einen Satz aus, der in Es-dur geht. Das Orchester führt aber den Satz weiter in Es-moll und schließt in der Dominante B-dur: aber in demselben Takte fängt der Baß das Hauptthema an und führt es ganz wie im Anfange in C-moll jetzt in B-moll aus. Auch die Violinen ꝛc. wiederholen ihren Satz, und es folgt ein Ruhepunkt in F-dur. Der Baß wiederholt jenes Thema, erweitert es aber, indem er F-moll, C-moll, G-moll durchläuft und dann ins C-moll zurückkehrt, worauf das Tutti, welches erst in Es-moll vorkam, den Satz durch F-moll in den Akkord C-dur führt; aber so wie erst von B-dur in B-moll gehend ergreift jetzt der Baß den Grund C als Tonika das Thema C-moll. Flöten und Hoboen mit der Nachahmung der Klarinetten im zweiten Takte haben jetzt den Satz, der erst von den Saiteninstrumenten ausgeführt wurde, während diese einen Takt des erst erwähnten Tutti wiederholt anschlagen; die Hörner halten G aus, die Violoncelle fangen ein neues[5]) Thema an, dem sich erst der Anfangssatz der Violinen in weiterer Ausführung, dann aber ein neuer Satz in Achteln (diese kamen noch nicht vor) zugesellt. Selbst das neue Thema der Violoncelle enthält Anspielungen auf den Hauptsatz und wird dadurch sowie durch den gleichen Rhythmus ihm innig verwandt. Nach einer kurzen Wiederholung jenes Tutti schließt der [erste] Teil der Menuett in C-moll fortissimo mit Pauken und Trompeten. Den zweiten Teil (das Trio) fangen die Bässe mit einem Thema C-dur an, welches die Bratschen fugenmäßig in der Dominante, dann die zweite Violine abgekürzt und ebenso in der Restriktion die erste Violine imitieren. Die erste Hälfte dieses Teils schließt in G-dur. Im zweiten Teil fangen die Bässe das Thema zweimal an und

halten wieder ein, zum drittenmal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rez. erweckte es ein unheimliches Gefühl. — Nach manchen Imitationen des Hauptthemas ergreifen dies die Flöten, von Hoboen, Klarinetten, Fagotten unterstützt, zu dem Grundton G, den die Hörner aushalten, und es erstirbt in einzelnen Noten, die erst Klarinetten und Fagotte, dann die Bässe anschlagen. Nun folgt die Wiederholung des Themas des ersten Teils von den Bässen; statt der Violinen haben jetzt die Blasinstrumente den Satz in kurzen Noten, der mit einem Ruhepunkt schließt. Hierauf, wie im ersten Teil, der verlängerte Hauptsatz, aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertelspausen; in dieser Gestalt kommen auch die anderen Sätze des ersten Teils meistens abgekürzt wieder zurück. — Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute. Der Akkord G ♮ scheint zum Schluß zu führen; der Baß hält aber nun pianissimo 15 Takte hindurch den Grundton As, und Violinen und Bratschen halten ebenso die Terz C aus, während die Pauke das C erst im Rhythmus jenes oft erwähnten Tutti, dann vier Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann vier Takte hindurch zweimal, dann in Vierteln anschlägt. Die erste Violine ergreift endlich das erste Thema und führt den Satz 28 Takte hindurch, immer auf jenes Thema anspielend, bis in die Septime der Dominante des Grundtons; die zweite Violine und die Bratsche haben so lange das C ausgehalten, die Pauke das C in Vierteln, der Baß aber ebenso, nachdem er die Skala von As bis Fis [hinab] und zurück ins As durchlaufen, den Grundton G angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotte, dann einen Takt später Hoboen, dann drei Takte später Flöten, Hörner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend in Achteln das C anschlägt, worauf der Satz unmittelbar in den C-dur-Akkord übergeht, womit das letzte Allegro anfängt. — Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Disso-

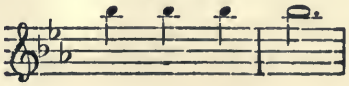
nierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen — der Geisterfurcht. Rez. erwähnte schon weiter oben der steigenden Wirkung des sich um einige Takte erweiternden Themas, und um jenen Effekt anschaulicher zu machen, rückt er hier diese Erweiterungen zusammen:



Bei der Wiederholung des ersten Teils erscheint dieser Satz in folgender Art:

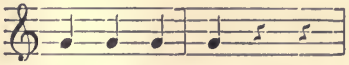


Ebenso einfach und doch, wenn er durch spätere Sätze wieder hindurchblickt, von so ergreifender Wirkung wie das Thema des ersten Allegro, ist der Gedanke des eintretenden Tutti der Menuett

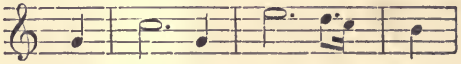


Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C-dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöte, [drei] Posaunen und Kontrafagott hinzutreten, ein, — wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze dieses Allegro sind breiter behandelt als die vorhergegangenen; nicht sowohl melodiös als kräftig und zu kontrapunktischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verständlich; der erste Teil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouvertüre. Fünfundzwanzig Takte hindurch bleibt dieser Teil in C-dur ein Tutti des ganzen Orchesters; dann moduliert zu einer kräftigen, steigenden Figur des Basses ein neues Thema der Oberstimme nach G-dur und führt in den Dominantenakkord dieser Tonart. Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelsnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein, das rücksichts seines Rhythmus und seines Charakters ganz von den früheren abweicht und wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegro und der Menuett: durch dieses Thema und durch seine weitere Ausführung durch A-moll nach C-dur wird das Gemüt wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden Tutti wendet sich der Satz wieder nach G-dur, und Bratschen, Fagotte und Klarinetten fangen ein Thema in Sexten an, das weiterhin das ganze Orchester ergreift, und nach einer kurzen Modulation ins F-moll mit einer kräftigen Figur des Basses, die dann die Violinen in C-dur und wiederum die Bässe al rovescio [6]) aufnehmen, schließt der erste Teil in C-dur. Die erwähnte Figur wird im Anfange des zweiten Teils in A-moll beibehalten und jenes charakteristische, aus vier Vierteln und Triolen bestehende Thema tritt wieder ein. In Abkürzungen und Restriktionen wird dies Thema nun 42 Takte durchgeführt und in dieser Durchführung der Charakter, der sich schon in seiner ursprünglichen Gestalt aussprach, ganz entwickelt, wozu nicht wenig die beigemischten Nebensätze, die aushaltenden Töne der Posaunen, die Triolen nachschlagenden Pauken, Trompeten und Hörner beitragen. Der Satz ruht endlich in dem Orgelpunkte G, den erst die Bässe, als diese aber mit den Violinen unisono eine

Schlußfigur ausführen, Baßposaune, Trompeten, Hörner und Pauken anschlagen. Nun tritt 54 Takte hindurch jenes einfache Thema der Menuett



wieder ein, und es erfolgt in den beiden letzten Takten der erste Übergang der Menuett in das Allegro, nur gedrängter. Mit geringen Abweichungen und in der Haupttonart beharrend kommen jetzt die Sätze des ersten Teils wieder, und ein rauschendes Tutti scheint zum Schluß zu führen. Nach dem Dominantenakkorde ergreifen aber die Fagotte, Hörner, Flöten, Klarinetten, Hoboen nacheinander das Thema, welches erst nur berührt wurde:



Es erfolgt wieder ein Schlußsatz; aufs neue ergreifen die Saiteninstrumente jenen Satz, dann die kleine Flöte, die Hoboen und Hörner, dann abermals die Violinen. Es geht wieder zum Schluß, aber mit dem Schlußakkorde in der Tonika nehmen die Violinen presto (schon einige Takte früher trat ein sempre più allegro ein) den Satz auf, der im 64. Takte des Allegro vorkam, und die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im 102. Takte des ersten Allegro anschlugen, und welche, wie es schon oben bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert. Das ganze Orchester (die Bässe treten einen Takt später, die Oberstimmen kanonisch imitierend, ein) führt mit dem ersten Thema des letzten Allegro zum Schlusse, der, durch manche prächtige, jubelnde Figuren aufgehalten, nach 43 Takten erfolgt. Die Schlußakkorde selbst sind eigen gestellt; nach dem Akkorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, ein Takt Pause, derselbe Akkord, ein Takt Pause, nochmals der Akkord, ein Takt Pause, dann drei Takte hindurch in jedem in Viertelsnoten einmal jener Akkord, ein Takt Pause, der Akkord, ein Takt Pause, C unisono vom ganzen Orchester angeschlagen. Die vollkommene Beruhigung des Gemüts, durch mehrere aneinander-

gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde aufs neue gespannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte, und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beibehalten; sie scheinen fantastisch aneinandergereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber wie eine geniale Rhapsodie; aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlußakkord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen, hinaustreten können. Außer der inneren Einrichtung der Instrumentierung 2c. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klarer, wenn er den zweien verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, oder wenn die Verbindung zweier Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Rez. glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: daß es, genial erfunden und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche. —

Kein Instrument hat schwierige Passagen auszuführen: aber nur ein äußerst sicheres, eingeübtes, von einem Geiste beseeltes Orchester kann sich an diese Symphonie wagen; denn jeder nur im mindesten verfehlte Moment würde das Ganze unwiederbringlich ver-

derben. Der beständige Wechsel, das Eingreifen[7]) der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Akkorde nach Pausen und dergleichen erfordern die höchste Präzision, weshalb es auch dem Dirigenten zu raten ist, nicht sowohl, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es sein sollte, mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten.[8]) Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält. — Der Stich ist korrekt und deutlich. In demselben Verlage ist dieselbe Symphonie fürs Pianoforte zu vier Händen erschienen. Rez. ist sonst nicht sonderlich für Arrangieren: indes ist nicht zu leugnen, daß der Genuß eines Meisterwerks, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Fantasie oft wie damals aufregt und das Gemüt in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte gibt das große Werk wie ein Umriß das große Gemälde, den die Fantasie mit den Farben des Originals belebt. Übrigens ist die Symphonie fürs Pianoforte mit Verstand und Einsicht eingerichtet, indem ohne Verwischung der Eigentümlichkeiten des Originals auf die Bedürfnisse des Instruments gehörige Rücksicht genommen worden.

3. Sechste Symphonie (Pastorale)[9])

Op. 68

Dies wunderbare, originelle, lebensvolle Werk Beethovens, das unbedenklich seinen anderen Meisterwerken an die Seite gesetzt werden kann, ist im letzten Jahrgange dieser Zeitschrift, als es aus dem Manuskript in Leipzig aufgeführt wurde, vom Verfasser der Übersichten der Konzerte in Leipzig näher beschrieben und über seinen Zweck und seine Beschaffenheit in ästhetischer Hinsicht so gesprochen worden, daß Rez. dies nur wiederholen müßte, wenn er nicht den ihm verstatteten Raum zu etwas anderem zu verwenden gedächte. Er wird nämlich einmal die andere Seite zur näheren Betrachtung hervorheben: die

artistische im engeren Sinne des Worts; und von jener sei, Mißverständnissen vorzubeugen, hier nur noch ein Wort vorausgesetzt:

Das Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. „Ein Gemälde? — Soll denn die Musik malen? und sind wir nicht schon längst über die Zeiten hinaus, wo man sich auf musikalische Malerei etwas zugute tat?" Allerdings sind wir jetzt so ziemlich damit im reinen, daß die Darstellung äußerer Gegenstände durch die Musik höchst geschmacklos und von der ästhetischen Beurteilung dessen, der sich solcher Aftermittel, Effekt zu erregen, bedient, wenig zu halten sei. Allein dieser Ausspruch paßt gar nicht auf vorliegendes Werk, welches nicht eine Darstellung räumlicher Gegenstände des Landes, sondern vielmehr eine Darstellung der Empfindungen ist, welche wir bei dem Anblick ländlicher Gegenstände haben. Daß ein solches Gemälde nicht geschmacklos und dem Zwecke der Musik nicht entgegen sei, sieht jeder ein, der über diese Kunst sowohl als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden sollen, nachgedacht hat.

Jetzt zu jener versprochenen näheren Betrachtung des Werks; und wenngleich eine schriftliche Anzeige davon uns keine vollständige Idee von dem Werte dieser Komposition geben kann, weil sie, um recht genossen zu werden, gehört werden muß: so kann doch ein prüfender Blick, den wir auf sie werfen, beim gemischten Publikum den Vorsatz rege machen, ihr bei der Aufführung ein aufmerksameres Ohr zu leihen, und bei denkenden Musikern Stoff und Aufforderung zu manchem Angenehmen und Lehrreichen darbieten.

Das Ganze besteht aus fünf Sätzen, davon jeder ein kleines Ganze für sich bildet. Der erste Satz — Allegro ma non troppo (F-dur, $^2/_4$) — beginnt mit einem einfachen, gefälligen Gesange, welcher die angenehmen, während eines Ganges von der Stadt nach dem Lande in dem Menschen aufsteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird nach den ersten Takten teilweise mit immer veränderter Begleitung und dem allmählichen Eintreten der Blasinstrumente in anfangs schwächeren, dann stärkeren Intonationen wiederholt, um so die Steigerung der Empfindungen darzustellen, welche nach und nach lebhafter

werden, je näher der auf dem Lande Erholung suchende Städter seinem Ziele kommt. Takt 53 tritt ein anderer Gesang [10]) ein, welcher auf gleiche Weise wie der erste, anfangs unter einfacher Violinbegleitung in Achteln, dann in Triolen mit hinzugefügter Flöte und zuletzt in Sechzehnteilen mit Einstimmung aller Blasinstrumente, die Gefühle eines andern von der Schwäche bis zur Stärke vortrefflich zeichnet. Gegen das Ende des ersten Teils ist Kraft und reges Leben in allen Stimmen, welches aber näher nach dem Schlusse allmählich wieder abnimmt. Der zweite Teil beginnt mit den beiden Anfangstakten des ersten, welche von schwach gehaltenen Tönen der Klarinetten, Fagotte und Hörner unterstützt werden. Dann treten auch die übrigen Blasinstrumente, eines nach dem andern, hinzu und stützen in stärker gehaltenen Tönen das Thema, welches abwechselnd von der ersten und zweiten Geige, von der Viola und dem Violoncell, welche Triolen darunter spielen, vorgetragen wird. Der Übergang von B nach D-dur, Takt 25, macht eine treffliche Wirkung: allein der 30 Takte lange Aufenthalt auf dem Dominantenakkorde ermüdet doch wohl das Ohr zu sehr. Der Komponist hat das vermutlich selbst gefühlt und dadurch abhelfen wollen, daß er das Thema in verschiedene Stimmen, bald in die Saiten-, bald in die Blasinstrumente, mit abwechselnder Stärke und Schwäche des Vortrags, legte: allein das Ohr verlangt dem ungeachtet eher durch eine neue Harmonie gereizt zu werden, die, im 55. Takte eintretend, nach des Rez. Meinung, etwas zu spät kommt. Mit diesem Takte spricht uns das Thema in G-dur, wozu die zweite Geige ein artiges Kontrathema von zwei Takten spielt, welches vom Violoncello nachgeahmt wird, sehr angenehm wieder zu. Die Modulation von G nach E-dur, als der Dominante von A, ist dieselbe, wie jene von F nach D-dur [11]), und macht eine gleiche, herrliche und überraschende Wirkung; die darauffolgenden Takte aber sind gleichfalls wegen des zu langen Verweilens auf dem Dominantenakkorde E dem Gehör in dem Grade unangenehm, als die endliche Rückkehr des Themas, welches nun in A-dur wiederholt wird, erfreulich ist. Nach der Wiederholung desselben nimmt der Künstler, damit das Ohr bei steter Anhörung eines einzigen Satzes nicht er-

müde, einen anderen Satz von vier Takten, den er im Anfange des ersten Teiles nur im allgemeinen angegeben hatte, auf und führt uns, indem er denselben erst einfach, dann unter begleitenden Sechzehnteilen, zuletzt durch die Kraft aller [12]) Blasinstrumente, mit einem langen Tremolo der ersten Geige gehoben darstellt, in das Anfangsthema zurück, das uns jetzt wie ein alter Bekannter erscheint, dessen wir nicht überdrüssig werden können, weil er uns seine Anwesenheit in den mannigfaltigsten Formen zeigt und, fürchtet er, langweilig zu werden, sich lieber einige Zeit entfernt, um uns die Freude des Wiedersehens desto inniger empfinden zu lassen. Unter diesen verschiedenen Arten der Wiederkehr des Hauptsatzes kommen wir, nie die mindeste Leere, jene oben bemerkten Stellen etwa ausgenommen, empfindend, zum Schlusse dieser ersten Nummer, unbewußt, welchen langen Weg wir schon zurückgelegt haben. Nr. 2 soll, nach des Künstlers Absicht, eine Szene am Bache darstellen. Wirklich empfinden wir alles, wozu ein solcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beschauung stimmender Ort in der Natur uns einladet, und diese ganze Nummer spricht das Gemüt durch Erweckung sanfter Gefühle vorzüglich an. Die Wahl der Tonart B-dur, der verweilende $^{12}/_{8}$ Takt, die natürlichen, zwar minder überraschenden, doch nicht minder gefälligen Ausweichungen in verwandte Tonarten, alles dies muß den fühlenden Zuhörer von den Regungen einer lebhafteren Freude zur Ruhe einer mehr in sich selbst gekehrten Betrachtung herabstimmen. Die zweite Violine und die Viola fangen einen sanften, in Terzen sich bewegenden Gesang an, der, durch zwei Violoncelli in der tieferen Oktave verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu spielt die Violine einen kurzen, aber zur Einleitung, welche nie Ausführung sein darf, zweckmäßigen Gegensatz vier Takte hindurch. Mit dem fünften Takte wird die begleitende Bewegung in der zweiten Violine, Viola und den beiden Violoncellen schneller, und wir glauben in der Tat das sanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Gesang der ersten Violine wird fließender und zusammenhängender, die Empfindungen werden bestimmter. Mit dem siebten Takte ergreifen die erste Klarinette und das erste Fagott den Satz, mit welchem die erste Vio-

line begann. Die murmelnde Bewegung in den Violoncellen und der zweiten Geige dauert fort, und die erste scheint in kurzen Trillern auf das Zwitschern der Vögel in den Umschattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blasen dazu eine eigene, aus Rucknoten bestehende Figur, welche ihnen (Takt 23 u. d. folg.) die beiden Fagotte, dann die Klarinetten und Flöten auf eine geschickte und effektvolle Art abnehmen. Nach dem 32. Takt erwarten wir den Schluß in die Dominante F, allein der Ideenvorrat ist dem genialen Künstler noch nicht ausgegangen. Er hält den Schluß zurück, moduliert von C, als der Dominante von F, nach A, der Dominante von D, die er oft mit den Nebendominanten D, G, C, unter einem artigen melodischen Satze, den das erste Fagott und die Viola, dann im 41. Takte die erste Geige mit veränderter Cellobegleitung abwechseln läßt, und erfüllt so unsere mehrmals angenehm getäuschte Erwartung erst durch den im 50. Takte erfolgenden Übergang in die Dominante des Haupttons. Jetzt tritt uns wieder das Anfangsthema an, aber unter welcher veränderten Gestalt! Die erste Violine variiert den kurzen Einleitungssatz. Den lieblichen, in Terzen sich bewegenden Gesang, den zu Anfang des Stückes die zweite Violine, die Viola und die verdoppelten Violoncelle spielten, tragen jetzt die Klarinetten und Fagotte gemeinschaftlich vor. Damit noch nicht zufrieden, gesellt der Komponist jene originelle, aus Rucknoten bestehende Figur, bei deren erster Einführung wir an nichts weniger als an Ähnlichkeit mit dem Hauptsatze dachten, hinzu und überrascht uns durch diese Verbindung so angenehm, wie wir durch das unvermutete Zusammentreffen unserer Freunde überrascht werden, die sich, der eine von da, der andere von dort, durch ein glückliches Ungefähr an einem gemeinschaftlichen Orte einfinden, wo sie uns ihre verschiedenen Schicksale, die das allgemeine Interesse und das Band der Freundschaft vereinigt, brüderlichen Herzens mitteilen. Diese ganze Stelle vom 50.—54. Takt, unter dieser veränderten, doch nicht unkenntlichen Gestalt, macht einen unbeschreiblich schönen Effekt und gibt uns von dem Geiste des Künstlers einen hohen Begriff. Nicht weniger ist die gleich darauffolgende Stelle (Takt 54 bis 58) durch ihre Einfachheit, wie die vorhergehende durch ihre künst-

liche Zusammensetzung schön. Die folgenden vier Takte haben Rez. weniger gefallen wollen, er glaubt den Grund davon in den zu naheliegenden Sekunden, welche von dem Gesange der ersten und zweiten Violine gebidet werden, zu finden.

Aus gleichem Grunde haben Rez. die Takte 91—94 mißfallen, alles andere ist lobenswert; vorzüglich aber verdient noch eine Stelle gegen das Ende dieser Nummer gerühmt zu werden, in welcher scherzweise die Stimmen der Nachtigall, der Wachtel und des Kuckucks mit einem Glücke nachgeahmt worden sind, welches, wie ein ganz aus dem Spiegel aufgegriffenes Porträt, jeden lächeln macht und teils darum von niemand getadelt werden wird, teils, weil die Stelle, auch von jener speziellen Rücksicht abgesehen, gut und angenehm ist, von niemand getadelt werden kann. Die Idee, Vogelstimmen durch musikalische Töne darzustellen, ist zwar an sich nicht neu, aber die Art, wie unser Künstler dieselben darzustellen gesucht hat, gehört ihm allein an. Er läßt nämlich alle drei Vogelstimmen kurz hintereinander und dann zusammen eintreten, wodurch ein artiges Ensemble von drei Stimmen, deren jede ihren eigenen Gesang enthält, gebildet wird. Die Stelle ist zu originell, als daß ihre Anführung hier am unrechten Orte sein dürfte.

Der dritten Nummer, welche ein Allegro aus F-dur im $^3/_4$-Takt ausmacht, hat Rez. wegen des minderen Ideenreichtums, wegen Mangels an harmonischer Abwechslung und Instrumentation, wegen verletzter Einheit im Takte und zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen im Vergleiche mit den vorhergehenden und nachfolgenden Nummern weniger Geschmack abgewinnen können. Gleich zu Anfang, ehe wir uns noch in der Haupttonart des Ganzen recht festgesetzt haben, werden wir schon mit dem 9. Takte etwas unsanft aus diesem Besitze verdrängt und nach D-dur geworfen. Hier ist unseres Bleibens auch nicht lange, denn schon mit dem 17. Takte wird uns unser neues Eigentum abgenommen und das alte zurückgegeben. Mit dem 25. Takte müssen wir diese unangenehme exmissio possessionis [13]) noch einmal erfahren und können nach deren Bestehung erst festeren Fuß fassen. Wir bekommen zwar die Haupttonart so bald nicht wieder zu hören:

indes wird unser Ohr doch nicht zu sehr durch grelle Übergänge beleidigt, wenngleich der 70 Takte hindurchgehende Unisonus, der nur hin und wieder von einer in den Bässen, Fagotten und Hörnern liegenden Grundstimme gehemmt wird, ermüdet; denn da, wo dieser aufhört und der Satz mehrstimmig wird, gewinnt auch die Fortschreitung an Mannigfaltigkeit und Interesse. Ebenso ermüdend ist Rez. der vom 92. Takt an eingestreute Zwischensatz teils wegen öfterer Wiederkehr, teils wegen spärlicher Ausschmückung durch neue Harmonien vorgekommen. Dieselben Mängel scheint ihm auch der Zwischensatz vom 166. bis zum 205. Takte zu haben; wozu noch kommt, daß die Verwandlung des Dreivierteltaktes in den Zweivierteltakt und die Unähnlichkeit der Figuren dieses Satzes mit jenen des Hauptsatzes der Einheit des Ganzen zu viel Abbruch tut. Dies zusammengenommen möchte daher wohl diese Nummer den übrigen den Vorrang nicht streitig machen können.

Dafür aber erhalten wir desto reichlicheren Ersatz in den beiden folgenden Stücken. Nr. 4 stellt uns einen Gewittersturm mit den lebhaftesten Farben dar. Es ist dies Stück unstreitig das gelungenste unter den übrigen dieses ländlichen Gemäldes und durchaus von erhabener Wirkung. So mannigfach die einzelnen Erscheinungen sind, die uns bei solch einem Gegenstande geboten werden, und so oft denselben schon andere Komponisten teils mit, teils ohne günstigen Erfolg bearbeitet haben: so einfach und neu ist die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven dies imposante Naturschauspiel in der Nachahmung gibt. Gewöhnlich fassen Komponisten von niederem Range, wenn sie uns einen Sturm darstellen wollen, den höchsten Moment desselben auf und lassen, um recht natürlich zu sein, weder die ausübenden Musiker, namentlich den Paukenschläger nebst den beiden Trompeten- und Flötenbläsern, noch die Zuhörer zu Atem kommen; glauben sie nun eine Zeitlang genug getobt und gerast zu haben, so brechen sie unvermutet ab, wodurch dann der ganze musikalische Lärm eher dem Spuk eines Poltergeistes ähnlich sieht, der bei seiner Erscheinung auf einmal alle Elemente erregt, aber, wittert er Morgenluft, unter einem heftigen Knalle verschwindet, nach welchem

alles umher plötzlich mit Grabesstille bedeckt liegt. Nicht so Beethoven. Zwar sind auch ihm die höchsten Grade des Orkans Gegenstände der Schilderung: allein er verschmäht dabei sowenig die langsame Annäherung als die allmähliche Entfernung des Wetters. So vernehmen wir mit den beiden ersten Takten in dem Tremolo der Kontrabässe und Violoncelle den fernen Donner, die Violinen malen uns in den folgenden fünf Takten die leise, unruhige Bewegung der Luft, eine Wirkung des kommenden Gewitters. Nach und nach rückt das Wetter näher heran, und beim 21. Takt erscheint es uns unter dem starken Eintreten aller Blasinstrumente und einem vier Takte langen Paukenwirbel in seiner ganzen Furchtbarkeit. Die hohen Töne der dreigestrichenen Oktave f, e, ges, welche die erste Violine hervorbringt; das ununterbrochene, den heulenden Sturm ausdrückende Schreien der Hoboen, Hörner, Fagotte und Trompeten; die anstrebenden Sechzehnteilfiguren in den Bässen, welche das Rollen des Donners nachahmen; die häufigen Dissonanzen, vorzüglich der verminderte Septimenakkord mit seinen Verwechselungen — ein getreues Bild der Gefühle des Grausens und Entsetzens — alles erfüllt mit großen und erhabenen Empfindungen. Allein so allmählich sie entstanden, so allmählich verschwinden auch die heftigen Ausbrüche des Orkans. Die Geigen spielen dann in langsamerer Bewegung, die Blasinstrumente tönen leiser, sparsamer und in untermischten, erfreuliche Sonnenblicke zeigenden Solostellen, die Trompeten schweigen in den letzten 37 Takten gänzlich und lassen sich nicht eher als in der folgenden Nummer wieder hören, wo sie die freudigen Gefühle des Landmanns nach überstandenem Sturme begleiten. So viel über dies herrliche, ganz auf Effekt berechnete Stück. Alle einzelnen Schönheiten desselben mit Worten zu beschreiben, würde zu weitläufig, ja unmöglich sein. Man höre, und man wird hier den Komponisten in seiner ganzen Größe kennen lernen!

Nr. 5 (F-dur, $^6/_8$), deren Inhalt schon angegeben worden ist, beginnt mit einem Satze, der, von der Klarinette vorgetragen, den Gesang des Kuhreigens nachahmt. Was kann natürlicher, schöner und dem Charakter des Landmanns angemessener gedacht werden, als

ein solcher Ausdruck der Freude? Der Gesang fängt in C-dur, der Dominante von F, an, und wird Takt 5 von dem Horne auf eine originelle Weise unter dem frei eintretenden $\frac{5}{2}$ Akkord, der erst mit dem vierten Achtel des 8. Taktes seine Auflösung erhält, wiederholt. Wenn der Künstler hierdurch den verschiedenen Ton der Hirteninstrumente an verschiedenen Orten des Dorfes ausdrücken wollte, so hat er seinen Zweck glücklich erreicht. Mit dem 9. Takte tritt ein einfach schöner, aus dem ersten Takte gebauter Gesang der ersten Geige ein, welcher, da er bloß in Vierteln und Achteln sich bewegt, den ersten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17. Takte nimmt die zweite Violine der ersten diesen Gesang ab und trägt ihn eine Oktave tiefer vor. Die erste Geige begleitet in Sechzehnteilfiguren. Diese schnellere Bewegung nebst der veränderten Begleitung der Blasinstrumente, die, vorher in halben Schlägen und Vierteln, jetzt in gestoßenen Achteln fortschreitet, stellt uns den zweiten Moment der Freude dar. Mit dem 25. Takte bekommen die Viola und das Violoncell jenen Gesang, den die Klarinetten und Hörner durch Verdoppelung stark herausheben, während die erste und zweite Violine das Akkompagnement in Sechzehnteiltriolen übernimmt; die anderen Blasinstrumente unterstützen kräftig durch aushaltende Töne — kurz, alles malt uns den höchsten Grad des Frohsinns, der sich dem lauten Jubel nähert. Mit dem 56. Takt leitet der Komponist vermittelst eines Stückes vom Thema, das erst die Geigen, dann die Flöte, Hoboe und Klarinette teilweise vortragen, wiederum in den Hauptsatz ein, der unter jener originellen, frei eintretenden $\frac{7}{5}$ Harmonie von neuem erscheint. Auch jene Melodie, die vom 9. Takt begann, spricht uns wieder zu, aber nach der Beethoven eigentümlichen Art, mit veränderter Begleitung, welche jetzt die zweite Geige mit der Viola im Wechsel vorträgt. Hierauf folgt nach einer Modulation in B-dur ein 15 Takte langer Zwischensatz, dessen Einschaltung uns das Hauptthema, um es nicht lästig werden zu lassen, auf einige Zeit entrückt. Dann kehrt es zurück, aber nur in einem Abschnitte, den der Künstler auf die mannigfachste Art durchführt. So hören wir auch den mehr

gedachten Nebengesang in anderer Form wieder. Vom Violoncello und Fagotte vorgetragen, wird er von der zweiten, dann von der ersten Violine aufgenommen und zuerst einzeln, dann von der Figur, die kurz vorher die neue Führerin des Hauptsatzes abgegeben hatte, im Gewande eines Kontrathemas begleitet, bis zum Schlusse durchgeführt, der mit dem Anfangssatze, der Melodie des Kuhreigens, bedeutend endet.

Und nun genug der Schilderung dieses geistreichen Produktes, dessen Anhörung gewiß jedem Gebildeten mehr Vergnügen verschaffen wird, als eine noch so detaillierte Beschreibung geben kann. Möchte der geniale Beethoven uns bald wieder mit solch einem Meisterstücke beschenken. — Doch, was bedarf's der Äußerung dieses Wunsches, da der Künstler, der so viel ausdauernden Fleiß als Genie besitzt, bisher allen unseren Wünschen zuvorgekommen ist!

4. Zwei Trios[14])

für Pianoforte, Violine und Violoncell

Op. 70

Schon vor geraumer Zeit beurteilte Rez. eines der wichtigsten Werke Beethovens: die große, geistreiche Symphonie Nr. 5, C-moll, und versuchte bei dieser Gelegenheit über den Geist und den Stil des genialen Meisters sich ganz auszusprechen. Als Resultat des eifrigen Studiums der Werke desselben stellte Rez. damals den Satz auf, daß Beethoven ein rein romantischer Komponist mehr als je einer sei, woher es denn komme, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulasse, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstelle, weniger gelänge, und seine Instrumentalmusik von der Menge nicht begriffen würde. Eben diese Menge, sagte Rez. ferner, spräche ihm einen hohen Grad von Fantasie nicht ab, dagegen sähe man in seinen Werken gewöhnlich nur das Produkt eines Genies, das,

um Auswahl und Formung der Gedanken unbekümmert, sich dem es hinreißenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Fantasie blindlings überlasse. Nichtsdestoweniger sei er rücksichts der Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne und darüber als unumschränkter Herr gebiete. —

Alles dieses findet Rez. bei jedem neuen Werke des Meisters, das ihm vor Augen und Ohren kommt, immer mehr und mehr bestätigt. Auch diese beiden herrlichen Trios beweisen aufs neue, wie Beethoven den romantischen Geist der Musik tief im Gemüte trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit er damit seine Werke belebt. Jeden wahren Fortepianospieler muß es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument des Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntnis dessen, was ausführbar und wirkungsvoll ist, sowie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt.[15])

Rez. mußte alles dieses der Beurteilung der einzelnen Trios vorausschicken, um es recht ins Licht zu stellen, wie unnachahmlich groß Beethoven in seinen Flügelkompositionen ist. Er wendet sich zuerst zu dem

Trio Nr. 1, D-dur.

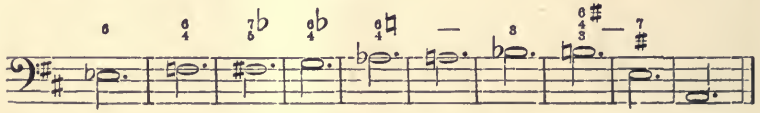
Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente und achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beiden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist. Um so zweckmäßiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Oktaven unisono vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge. Übrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das, weniger düster als manche andere Instrumentalkomposition Beethovens gehalten, eine heitere Gemütlichkeit, ein frohes, stolzes Bewußtsein eigner Kraft und Fülle ausspricht.

Außer der kanonischen Imitation des zweiten Themas gibt es in dem ersten, nur 73 Takte langen Teile des Allegro keine weitern kontrapunktischen Ausführungen. Der Schlußgedanke, den zu einem Unisono des Violoncells und der Violine erst der Flügel vorträgt und den dann jene Instrumente zu einem Unisono des Flügels in Achtelfiguren aufgreifen, kommt erst ohne weitere Ausführung bei dem Schlusse des zweiten Teils, jedoch in veränderter Gestalt, wieder. Der erste Teil gibt überhaupt nur die Exposition des Stückes. Im zweiten Teile fängt nun ein kunstreiches kontrapunktisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthemas D-dur in seiner ursprünglichen Gestalt fortdauert. Der Baß des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beinahe wie die Figur des zweiten Taktes im Nebenthema, welches im ersten Teile von dem Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen, die Violine aber mit noch einem kleineren Teile des Hauptthemas in einer kanonischen Imitation hinzutritt.

Schon im neunten Takte führen der Baß des Flügels und des Violoncells unisono durch das Hauptthema von D-dur in B-dur und reihen in dieser Tonart dem Hauptthema gleich das Nebenthema an, das von der Oberstimme des Flügels zu einem liegenden Grundbasse (Orgelpunkt) weiter fortgeführt wird, während Violoncell und Violine den ersten Takt des Nebenthemas in Terzen wiederholen. Jetzt tritt ein neues, die Skala bis zur Septime auf und ab schreitendes Thema ein, das abwechselnd in der Ober- und in der Unterstimme des Flügels liegt, wozu aber Violine und Violoncell abwechselnd den Gedanken des Nebenthemas weiter durchführen. Von dem Flügel und den übrigen Instrumenten wird nun dieser einen einzigen Takt lange Gedanke imitiert, bis in seiner kanonischen Engführung der Satz zu ersterben scheint; doch bald wird es wieder lebendiger; die Violine ergreift den ersten Takt des Hauptthemas, die Oberstimme des Flügels folgt nach, während das Violoncell den zweiten Takt des Nebenthemas vorträgt. Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämt-

licher Stimmen. Zwei Takte — ein Takt — drei Noten des Hauptthemas, ( ) in gerader und rückgängiger Bewegung, ſind in kanoniſchen Imitationen durcheinander verſchlungen. Dies iſt der originellſte, kunſtreichſte Teil des ganzen Allegro.

Jetzt kehrt das Hauptthema in der urſprünglichen Tonart wieder, und man erwartet nach der gewöhnlichen Einrichtung der Inſtrumentalſtücke dieſer Art die Rückkehr des erſten Teils, der nun auch bei dem Eintritt des zweiten Themas in der Tonika bleibt. Es iſt dem aber nicht ſo: der geniale Meiſter überraſcht durch eine ſchnelle Wendung in D-moll, in welcher Tonart das Thema wiederholt wird, worauf der Satz in B-dur geht und das zweite ſo ſingbare Thema eintritt. Mit dem chromatiſch aufſteigenden Baß geht der Satz in A-dur und dann in D-dur zurück,



worauf das Schlußthema des erſten Teils in veränderter Geſtalt folgt, indem die Figur in Achteln erſt von Violine und Violoncell unisono, dann von der Oberſtimme des Flügels vorgetragen wird. Bei der Repriſe des zweiten Teils wird das zweite Hauptthema noch einmal in G-dur in kanoniſchen Imitationen der drei Inſtrumente wiederholt, die den Satz in D-dur zurückführen, worauf das Ganze mit dem erſten Teile des Hauptthemas unisono ſchließt.

Rez. hofft durch die genaue Entwicklung des Ganges in dieſem genialen Prachtſtück nicht allein denjenigen, denen das Trio noch unbekannt war, eine genügende Idee davon verſchafft, ſondern auch dem Kenner bei dem Anhören oder Spielen desſelben das tiefere Eindringen in den Geiſt des Stücks, der ſich eben in den verſchiedenen kontrapunktiſchen Wendungen eines kurzen, faßlichen Themas ausſpricht, erleichtert zu haben. Zur Erreichung dieſes Zwecks ſcheute er es auch nicht, die Partitur des kompliziertеſten, ſchwierigſten Teils ganz einzurücken. —

Der zweite Satz, ein Largo assai ed espressivo, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüt wohltuenden Wehmut. Das Thema ist wieder in echt Beethovenscher Manier aus zwei ganz einfachen, nur einen Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente teilen, zusammengesetzt. Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Vorzüglich ist es die Figur des Violoncells im neunten Takte mit dem Kontrathema im Flügel, das sich so schön verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweiten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefaßt und weiter fortgeführt wird.

Die Modulation ist übrigens gar nicht verwickelt, und Rez. erwähnt nur noch einer Eigenheit, die diesen Satz vor so vielen Flügelkompositionen auszeichnet und hervorhebt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen, hat der Flügel meistenteils einen Satz in 64tel-Sextolen, die pp. und leggiermente vorgetragen werden sollen. Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Äolsharfe und Harmonika erinnert und, mit den Bogentönen der übrigen Instrumente vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist. Rez. tat zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den sogenannten Harmonikazug[16]), der bekanntlich das Manual verschiebt, so daß die Hämmer nur eine Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen[17]) Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüt umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. — Der Schlußsatz, Presto, D-dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück im Wechsel verschiedener Figuren immer wieder durchblickt.

So wie der Sturmwind die Wolken verjagt mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten — wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden, so eilt

nach der zweiten Fermate der Satz unaufhaltsam fort. — Mit einem Unisono des Flügels, wozu Violine und Violoncell eine neue, die Skala bis zur Quinte durchschreitende Figur kanonisch imitieren, wendet sich der Satz nach A-dur, F-dur ꝛc. Es erfolgen Imitationen des Hauptsatzes, bis in B-dur das ganze erste Thema einzutreten scheint, welches aber auf eine originelle Weise weitergeführt wird, die mehr als je eine den Beethovenschen Stil, der sich in den Schlußsätzen vorzüglich durch ein fortdauerndes, immer steigendes Drängen und Treiben zeigt, ausspricht. Der Schluß des ersten Teils führt in das erste Hauptthema hinein, so daß gar kein merkliches Absetzen, das den ersten Teil von dem zweiten scheidet, entsteht, welches dem in rastloser Unruhe forttreibenden Charakter des ganzen Satzes angemessen ist. Der zweite Teil fängt mit einer Durchführung und Imitation des Unisono im ersten Teil an, und da es den Rez. in der Tat zu weit führen würde, alle die neuen einzelnen Wendungen und die originelle Struktur des ganzen zweiten Teils so genau zu entwickeln, daß er verstanden würde, welches nur durch Beispiele geschehen könnte: so begnügt er sich, aus dem zweiten Teile nur eine einzige kanonische Imitation einer Figur in Viertelstriolen, die bisher noch nicht vorkam, herzusetzen, da diese wieder mit unverkennbaren Zügen den Meister individualisiert. (Takt 49—65 des zweiten Teils.)[18])

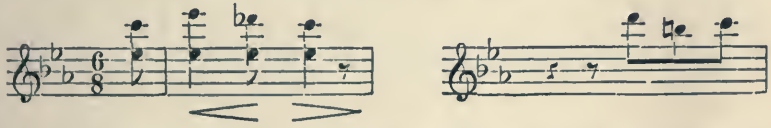
Trio Nr. 2, Es-dur.

Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes: Poco sostenuto, Es-dur, ganzer Takt, wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen.

Aber schon im elften Takte erscheinen, während Violine und Violoncell nur einzelne Noten anschlagen, in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren in Sechzehnteilen und Sechzehnteiltriolen, bis wieder ein gar gemütliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunkt in der Dominante führt, worauf ein Allegro ma non troppo, Es-dur, $^6/_8$-Takt eintritt.

Unerachtet des $^6/_8$-Taktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet doch dieser Satz in seiner ursprüng-

lichen Gestalt sowie in seinen mannigfachen Wendungen einen ernsten und — es sei der Ausdruck erlaubt — adeligen Charakter. Unwillkürlich ist Rez. an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es-dur, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist, erinnert worden; er spricht indessen nur ganz ausschließlich von dem Thema, nicht aber von der weitern Ausführung und der Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. Nach manchen aus dem Hauptthema genommenen Gedanken in der Oberstimme des Flügels und der Violine, als da sind:



u. a. m., folgt in dem 21. Takte ein zweites, herrliches Thema noch in der Haupttonart Es-dur, das erst zur Begleitung des Flügels von dem Violoncell, dann aber von der Oberstimme des Flügels und der Violine all' ottava vorgetragen wird. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante und, nur in den $^6/_8$-Takt umgeschrieben, tritt wiederum kanonisch imitiert das Thema des Einleitungssatzes, wiewohl anders in die Instrumente verteilt, ein. (Takt 34 ff.)

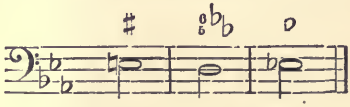
So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüt aufregt. — Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wiedererkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichtum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baums darbieten.

Der erste Teil schließt in B-dur mit einer Triolenfigur des Flügels, zu der Violoncell und Violine das Hauptthema abgekürzt berühren, und es geht der Schluß unmittelbar zum Anfange des ersten

Teils über. Bei der Reprise wird die Triolenfigur weiter fortgeführt, indem Violoncell und Violine, einander imitierend, erst vier und dann nur zwei Noten des Hauptthemas anschlagen.

Rez. erwähnt noch des enharmonischen Überganges aus Des-moll in H-dur in dem 18., 19. und 20. Takte, der, ohne im mindesten so grell zu sein wie manche Modulationen der Art in neueren Kompositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist. Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20. Takte Ces-dur vorgezeichnet, die Violine aber schon H-dur nehmen lassen.

Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde und bei dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H-dur und Ces-dur gestattet, die Rede sein kann. Die Rückkehr nach Es-moll geschieht rasch durch drei Akkorde



Nach dem wieder eingetretenen Hauptthema in der Tonika ist die weitere Ausführung, nur geringe abgeändert, dem ersten Teile gleich, nur daß der Satz auch nach dem zweiten eingetretenen Hauptthema in der Tonika beharrt. Noch vor dem Schlusse kehrt der Einleitungssatz im ganzen Takt [19]) wieder, nachdem er aber nur neun Takte gedauert, tritt der $^6/_8$-Takt und das Hauptthema wieder ein, mit dem in der Abkürzung das Allegro schließt. Unerachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bei Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweite Satz des Allegro mit dem ersten wenig verwandt ist und das dritte der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freilich komplizierten Gang des Allegro auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte.

Der folgende Satz, Allegretto, C-dur, $^2/_4$-Takt, hat ein gefäl-

liges, singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variierenden Zwischensätzen in Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Maggiore lichtvoll eintritt, gewebt.

Auch in diesem Allegretto bleibt der Meister dem wahren Stil dieser Art Komposition getreu, indem der Satz so durch die drei Instrumente verflochten ist, daß sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben. Jede Figur ist reiflich erwogen und greift an gehöriger Stelle wirkungsvoll ein; ja selbst der Anfang

kehrt öfters in weiterer Ausführung und schärfer dem Charakter des Stücks aussprechend wieder, wie z. B. am Ende des ersten Minore und bei dem Schlusse. Rez. muß sowohl hier als bei dem folgenden Allegretto ma non troppo, As-dur, $^2/_4$-Takt, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die Einsicht, auf das Studium des Werkes, das jeden wahren Musiker erfreuen und erheben wird, verweisen, da nur Beispiele, die die billigen Schranken einer Rezension überschreiten würden, das deutlich machen könnten, was er wohl noch sagen möchte. Nur sei es ihm erlaubt, zu bemerken, daß das herrliche Thema dieses Allegretto, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, ihn wieder an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art erinnert hat.

Das Trio hat eine ganz originelle Struktur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht. In eben diesem Trio moduliert der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne. (Takt 41—51.)

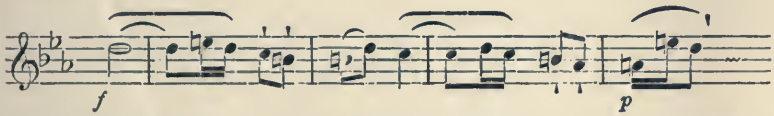
Man sieht, welchen Reichtum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet: aber Rez. dürfte auch wohl die Meinung jedes echten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten,

recht sehr davor warnt. Nur der Künstler, der den exzentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiß es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent wird da am ersten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht und Kraft zu wirken. — Bei dem Schlußsatz, Allegro, Es-dur, $^2/_4$-Takt, trifft nun alles das wieder ein, was Rez. schon bei der Beurteilung des letzten Satzes im ersten Trio sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen — Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze — es ist ein freies Spiel der aufgeregtesten Fantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen, kurzen Gedanken, aus innigst miteinander verwandten Figuren gewebt.

Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebten Takte eintritt, zu sein: allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Akkorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. Nachdem die Violine, dann wiederum der Flügel das Thema weitergeführt, das Violoncell nur den ersten Teil desselben angeschlagen, sowie die Violine denselben in noch einmal so geschwinden Noten (Sechzehnteilen) imitiert hat, tritt im 31. Takte jener Einleitungssatz wieder ein. Eine Art Kadenz des Flügels in Triolen führt in C-moll — wieder jener Einleitungssatz — eine Kadenz der Violine in G-moll — noch einmal der Einleitungssatz — eine Kadenz des Violoncells [in D-dur]. — Nun folgt ein neues Thema in Viertelsnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch G-dur, C-dur, bis jener Satz, womit das Allegro anfing, wieder durch G-dur, C-moll in die Haupttonart und die Reprise des ersten Teils zurückleitet. Mit derselben Figur fängt der zweite Teil an, und nun sind es eben jene einzelnen Akkorde des Anfangs sowie die Figur in Sech-

zehnteln, die alle drei Instrumente einander imitierend vortragen, welche zu der künstlichsten, frappantesten Durchführung in den kühnsten Modulationen Anlaß geben. Ohne Einsicht der Partitur ist kein anschaulicher Begriff der originellen Behandlung möglich: Rez. setzt daher die ganze Stelle her, indem er so, selbst bei der Kenntnis des Trios, die größere Aufmerksamkeit zu beleben und das Studium des Kunstwerks zu erleichtern glaubt.

Nach einer Unterbrechung von nur acht Takten, die selbst wieder auf die Figur des ersten Satzes anspielen, tritt dieser abermals ein und führt mit dem lieblichen Hauptthema in die Tonika zurück. Die weitere Struktur entspricht dem ersten Teile, nur sind die Modulationen verändert, und der sangbare Mittelsatz, der im ersten Teil, in G-dur vorkam,



wird nicht allein in C-dur wiederholt, sondern auch bei der Rückkehr des Satzes in die Tonika in Imitationen aller Instrumente durchgeführt. Er erscheint endlich noch abgekürzt in einer Art Engführung, und nun stürmt wieder der Einleitungssatz daher, der, mit dem Hauptthema wechselnd, zuletzt zu den brillanten, brausenden Schlußperioden mit Sechzehnteilen in allen Instrumenten führt. [20])

Daß es wenig eigentliche Künstler, wahre Virtuosen gibt, da leider auch in der Kunst der Egoismus, die leidige, leere Prahlsucht um sich greift, ist ebenso gewiß, als daß man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — das heißt ohne alle Bedeutung und Tiefe sein, und da leider Komponisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist frönen, so gibt es der losen Speise gar viel. Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mozartscher Kom-

positionen: es liegt das aber an der subjektiven Imbezillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in seinen Teilen zusammenzufassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Kompositionen die große Klarheit. — Rez. ist es so gut geworden, mehrere Beethovensche Kompositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören, daß er es recht deutlich einsah, wie nur das, was der Geist gibt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist. — Möchten glücklichere Verhältnisse in der Kunstwelt es der Verlagshandlung möglich machen, Beethovens Instrumentalkompositionen in Partitur herauszugeben: was für eine überreiche Fundgrube für das wahre Studium der Musik würde sich da dem Künstler, dem Kenner öffnen! Mit diesem Wunsche schließt Rez. seinen Aufsatz, worin er so manches ausgesprochen, was ihm recht eigentlich auf dem Herzen lag.

5. Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester[21])

Op. 80

Wenn die Fantasie der eigentliche Kulminationspunkt des aus sich selbst schaffenden Genius ist, der hier sein eigenes Seelengemälde zeichnet und die Form der Kunst zum bloßen Reflektierspiegel seines Innern macht, aus dem die Fülle in Klarheit hervortritt: so muß dem Kunstfreunde ein solches Werk um so schätzbarer sein, je reiner sich in ihm der Genius des Schöpfers selbst und ohne fremde Beihilfe, ohne Zwang irgend einer aufgegebenen Form darstellen kann. Die Fantasie ist der Monolog des Künstlers, in dem er das Eigene, Selbstempfundene rein ausspricht, während er sich zu den gegebenen Formen — zum Oratorium, zur Oper usf. — nur dialogisierend verhalten, das heißt nur das geben kann, wozu ihn die gebotenen Formen veranlassen. Wenn er, begrenzt durch aufgestellte Formen, nur immer nach diesen zu sprechen, sich auf diese Art mit Fremden zu vermischen und Fremdes in seine Schöpfung aufzunehmen, mehr oder minder

genötigt wird: so sind im Gegenteil in der freien Fantasie alle Fesseln gebrochen und der Genius des Künstlers ist in seine Urrechte — älter als die Formen — wieder eingesetzt als Schöpfer, als Herrscher im Reich der Klänge. Benützte jeder Künstler diesen Wink — oder richtiger, gewöhnte sich der Genius der meisten Künstler minder an die Formen und verstände sich auf seine eigene Geistesemanzipation ins Reich der Freiheit: so würde jede Fantasie — vorausgesetzt, der Künstler sei wirklich der Selbstdenkenden und nicht Nachahmenden einer — eine wahre Selbstbiographie und der hellste Blick in sein schaffendes Innere sein, aus dem man sein Walten und Wirken beschauen, sich gleichsam in seine Gedankenwerkstätte schleichen könnte.

In diesem Sinne ist nun das gegenwärtige Stück eine Fantasie, und ist es wie kaum irgend eine andere. In ihr hat der reiche und große Genius des Verfassers sich selbst mit aller Reinheit und Klarheit gezeichnet, ohne auch nur einen einzigen Zug zu verfehlen; ja, er ist sogar, und gewiß unwillkürlich, ein treuer Porträtmaler gewesen, der nicht schmeichelt — was sich aus mehreren Stellen ergibt, und die Fantasie eigentlich als solche desto wahrhafter bezeichnet.

Auf den ersten Anblick des Ganzen ergibt sich das mächtige Emporstreben eines tiefdenkenden Genius aus dem Meere unendlicher Harmonien zur höchsten Klarheit und Selbstbeschaulichkeit. Es eröffnet sich diese Fantasie mit einem Solo des Fortepiano, einem Adagio in C-moll, das mit einer Kraft und Fülle den unerschöpflichen Reichtum von Beethovens Gedanken ausspricht — nicht ohne chaotische Verwirrung, die den Zuhörer anfangs fürchten läßt, der Geist werde sich in sich selbst verlieren und, in seiner Fülle vergehend, nie zutage ausgehen. Man kann sich dies als eine Vorrede des Künstlerlebens zu seiner Laufbahn denken. Bilder und Träume drängen sich unter- und durcheinander, verlieren sich im dicht geschlungenen Wechseltanz, und die Entwicklung ist noch vorbehalten — das Selbstbewußtsein scheint noch zu fehlen. Aber wie dieses nur eine dunkle Vorhalle ist, aus der uns der leuchtende Genius in das eigentliche Pantheon der Harmonien einführen will: so löset sich auch dieses Adagio als Vorhalt in einigen Figuren der höchsten Oktaven

zu einem konzertierenden Final auf, welches — kontrastierend genug! — der Kontrabaß in marschmäßiger Bewegung von 4½ Takten Solo beginnt; worauf das Fortepiano wieder einsetzt, aber schon, wie ein bloß gewagter Aufflug, im zweiten Takte unter einem Ruhepunkte verhallt. Jetzt treten die Geigen mit dem Thema, was vorher der Baß angegeben hatte, ebenfalls in 4½ Takten ein, und das Fortepiano wagt nochmals einen Aufflug, der zwar ebenfalls unter dem zweiten Takte, doch kräftiger als das vorige Mal, verhallt. Nun treten Hörner, Hoboen und Fagotte ein unter Begleitung einiger Noten, pizzicato, auf den Geigen angegeben. Nicht lange hält der vorwärts strebende Genius diesen Schritt. Ein Allegretto von der originellsten Art nimmt ihn auf. Die ersten sechs Takte, jeder unter einem Ruhepunkte gehalten, in denen sich bloß Hörner und Hoboen im wechselnden Echo necken, ist so neu als sonderbar. Jetzt tritt das Fortepiano, bloß von den Hörnern begleitet, wieder ein, bis ihm sein Spiel nach einer Kadenz von einem Flötensolo abgenommen wird, mit welchem die Hoboen und andre Instrumente auf das frappanteste wechseln, von kräftigen Tuttisätzen unterbrochen und gestützt. Außerst überraschend ist das sangbare Adagio ma non troppo aus A-dur, das mit einem schmeichelnden Satze von Klarinetten und Fagotten beginnt, während das Fortepiano die Dominante in einem drei Takte langen Triller in der obern Oktave überschwebend hält. Wunderbar anmutig wechselt jetzt das Solo des Fortepiano mit Begleitung eines einzigen Violoncells. Dieses Adagio wird durch einen Marsch (aus F) auf eine wahrhaft erschütternde Art unterbrochen, der mit einem Male die sanften Klänge des Vorgehenden mit echt militärischem Frost verscheucht. Das Fortepiano wagt nur hier und da mit einzelnen Takten durch das Getöse der Instrumente sich hervorzudrängen. Doch endlich verhallt der Lärmen, und das Fortepiano fällt mit volltönenden Akkorden unter Begleitung der Geigen und eines Violoncello ein, welches echt beethovisch die None überspringen läßt. Ein kurzer Allegrosatz, bloß zu Kadenz und Übergange zu dem folgenden Chor bestimmt, schließt die Fantasie, die mit diesem nun wirklich in Wortsprache übergeht — wie das Genie, das zum Selbst-

bewußtsein gelangt ist, sich nun wirklich in der möglichsten Klarheit zu geben drängt.

Diese Idee ist nun offenbar ganz originell, neu und auch glücklich. Der Künstler, seinem Gefühl überlassen, beginnt sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählich zu ahnen und zu erkennen. Er wählt und wühlt, dahergetrieben im Meere der Töne. Allmählich konzentriert er sich auf ein Hauptgefühl, das er dem größern Zirkel verwandter Klänge mitzuteilen strebt. Dieses Streben erweitert sich und dringt in raschem Fluge vorwärts, immer deutlicher, immer bestimmter, und gelangt endlich zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstbeschauung. Der Genius, der erst in unartikulierten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in artikulierten Worten zum Verstande und beschäftigt das Gemüt mit einer Vielseitigkeit, der es nicht entgehen kann, in der es sich verlieren und in freudiger Teilnahme selbst in Töne sich auflösen muß. Glücklich ist daher die erste Strophe gewählt. Nachdem das Gemüt die Harmonien des Künstlers vernommen und von ihnen hingerissen wurde, kann es seinen Beifall nicht länger halten, und der Verstand urteilt über das Vernommene:

Schmeichelnd hold und lieblich klinget
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn,
Fried' und Freude gleiten freundlich,
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte rauh und feindlich,
Ordnet sich zu Hochgefühl.
Großes, das ins Herz gedrungen,
Blüht dann neu und schön empor;
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
Hallt ihm stets ein Geisterchor.

Der Künstler, nicht unempfindlich über den Ausspruch der empfindenden Zuhörer, erwidert nun:

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst;
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Göttergunst.

Die Wirkung dieses bei einer Fantasie bis jetzt noch ganz unerwarteten Schlusses ist herrlich; er muß allgemein erregen und in die schönste Seelenstimmung versetzen.

Das Ganze dieser Fantasie wird durch eine seltene Tiefe der Gedanken wie durch Fülle und Kraft der Harmonie bezeichnet, die aber ein stetes Drängen und Streben des Geistes oft an der gehörigen Ausbreitung hindert und nur allzuoft das Gefühl, das so gern das Breite sucht, indem es sich selbst ausfühlen kann, mit einer wahrhaft despotischen Gewalt mit sich fortreißt. Sie muß den Zuhörer so sehr in die Neuheit und den Wechseltanz der Gedanken, denen er immer, jedoch vergebens nachzugehen versucht, verflechten, daß er sich endlich in ihren Zauberkreisen vergißt. Nächst dem Studium der Kunst ist hier eine reichhaltige Menge psychologischer Züge von Beethovens Künstlercharakter niedergelegt, deren Entwicklung freilich hier zu weit führen müßte, aber zu interessanten Aufschlüssen führen könnte. — Was den mechanischen Teil des Kunstwerks betrifft, so hat das Werk freilich für den minder Geübten und auch für den Geübten seine Schwierigkeiten, die indessen doch nicht unüberwindlich sind. Freilich erfordert sein Vortrag von seiten des Solospielers große Fertigkeit und Delikatesse und von seiten des Orchesters eine seltene Präzision. Der einzige Vorwurf, der dem Künstler gemacht werden könnte und der ihn besonders gleich im ersten Adagio träfe, wäre das oft zu lange Verweilen bei einer und derselben Figur und dann wieder ein oft allzuschnelles Abbrechen, wodurch auf der einen Seite Dehnung und auf der andern nicht selten Dunkelheit entstehen könnten — hätte Beethovens reicher Genius nicht gewußt, auch bei Wiederholung der Figuren eine Neuheit und Kraft unterzulegen, die das Interesse des Ganzen nie sinken läßt. Sonach wird das Werk nicht nur als durchaus originell, sondern auch als eine meisterliche Arbeit mit Recht anerkannt und gepriesen werden müssen.

6. Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont“[22])

Op. 84

Es ist wohl eine erfreuliche Erscheinung, zwei große Meister in einem herrlichen Werke verbunden und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das schönste erfüllt zu sehen. Wahrscheinlich (Rez. sind die näheren Umstände gänzlich unbekannt) wurde B. zum Behuf der Darstellung des Egmont aufgefordert, die dazu gehörige Musik zu komponieren[23]), und er hat bewiesen, daß er gewiß unter vielen Komponisten der war, welcher die zarte und zugleich kräftige Dichtung tief in seinem Innern auffaßte: jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüte wie auf gleichgestimmter, mitvibrierender Saite wieder, und so bildete sich die Musik, die nun wie ein aus strahlenden Tönen gewobenes, leuchtendes Band das Ganze durchschlingt und verknüpft. Um so mehr ist diese Komposition ein hoher Gewinn für die Kunst, als wirklich sonderbarerweise ein größeres Goethesches für die Musik oder auch nur für den musikalischen Schmuck berechnetes Werk sich noch keiner gediegenen, klassischen Komposition zu erfreuen hat. So sinnig z. B. ein Meister der Tonkunst manches gemütliche Lied von Goethe gesetzt hat, so wahrhaft klassisch in dieser Art die Gesänge zum Wilhelm Meister geraten sind: so mißlungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Komponisten recht in die Hand gearbeiteten Claudine von Villa Bella.[24]) Rez. darf dies frei sagen, da das Publikum durch gänzliches Nichtbeachten und Vergessen längst über die Komposition den Stab gebrochen hat. Die Lila sowie der Triumph der Empfindsamkeit, beides vielleicht mit geringer Änderung herrliche Operntexte, sind, soviel Rez. weiß, niemals komponiert worden.[25]) Die Musik zu Erwin und Elmire[26]) ist veraltet, und nur die lustige, echt italienische Buffonade Scherz, List und Rache erinnert sich Rez. vor mehreren Jahren in Posen von der Gesellschaft des Schauspieldirektors Karl Döbbelin, die sich damals dort befand, mehrmals mit der geratenen Komposition eines unbekannten Meisters aufführen gehört zu haben. Partitur und ausgeschriebene Orchester-

stimmen sollen nachher zufällig verbrannt und durchaus nicht mehr zu haben gewesen sein.[27]) — Mancher gute Komponist der neuesten Zeit ist um Operntexte verlegen: möge er sich doch zu den klassischen Werken des großen Dichters wenden und durch eine Komposition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen. — Rez. kommt nach dieser Abschweifung, die ihm wohl erlaubt war, zu dem vorliegenden Werke selbst. —

Das, was in Goethes Egmont eines jeden Gemüt vornämlich tief anregen muß, ist Egmonts und Klärchens Liebe. Über ihre nächste Umgebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend, über alles Diesseits hinausschreitet, an den Helden des Vaterlandes fest anschließen — nur ihn ihm leben; und, ohne daß er es deutlich ahnt, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freiheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängnis, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll: aber sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freiheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Märtyrertums zu. Er erkennt, daß die beiden süßesten Freuden seines Herzens vereinigt sind, daß er für die Freiheit stirbt, für die er lebte und focht, und mutig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süßen, freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens" nicht scheiden mochte. Mancher Komponist hätte eine kriegerische, stolz daherschreitende Ouvertüre zum Egmont gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Klärchens Liebe, hat sich unser sinniger Meister in der Ouvertüre gehalten. In der düstern Tonart, F-moll, spricht sich ebenso Klärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten As-dur und Des-dur die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouvertüre fängt mit einem Sostenuto, 3/2-Takt, und dem von allen Instrumenten mit Ausschluß der Pauke und der kleinen Flöte ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmäßiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es

von dem genialen Komponisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im voraus getreulich verkündigt. Schon im 15. Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Des-dur ein, welches alsdann im $^3/_4$-Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen. In derselben Einfachheit, wie er angefangen, erhält sich der Komponist die ganze Ouvertüre hindurch, indem die beiden Themata des Sostenuto oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rez. kann ohne weitere Entwicklung des einzelnen, von dem er nur sagen darf, daß es sich ganz nach der klassischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Komposition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, daß dem von der Ouvertüre ergriffenen Zuhörer bei manchen Reden Klärchens, vorzüglich gleich in der ersten Szene mit Brackenburg und der Mutter, und noch in den ersten Szenen des fünften Akts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage so wie die das höhere Leben verkündenden Akkorde bei den Übergängen in die dem Haupttone in Moll verwandten Dur-Tonarten von selbst wiedererklingen werden. Rez. erwähnt in dieser Hinsicht nur den Gedanken, der von dem 18. Takte des Allegro anhebt, sowie den Übergang in As-dur im 50. Takte und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Themas, das im Sostenuto vorkam. Am Schluß des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Haupttonart F-moll ein, und nun erstirbt der Satz in ppp. von Hoboe, Klarinette und Fagott ausgehaltenen Akkorden. Aber nun hebt erst pp., dann immer steigend und steigend, ein Allegro con brio, F-dur, an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die tumultuarischen Auftritte im Anfange des Stücks bezieht, und womit die Ouvertüre schließt. Auch dieses letzte Allegro ist ohne alle kontrapunktischen Wendungen einfach gehalten und nur ganz, wie es sein soll, auf den richtigen Effekt berechnet.

Zum ersten Akte gehört noch das Liedchen: Die Trommel gerührt ꝛc. Die Melodie ist sehr einfach, F-moll, $^3/_4$-Takt; nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die an-

schlagende kleine Flöte und durch die kurzen Akkorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette[28]) würde das Lied ein Meisterstück sein; für das Schauspiel ist es, nach des Rez. Meinung, viel zu sehr geschmückt. Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient: nämlich der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, daß des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die: „Wollen wir nicht ein Liedchen singen?" „Singe einmal mein Leiblied, liebe Tochter" usw. sind daher ungemein lächerlich, da sie in der Oper selbst die Oper vernichten. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen. Hört man daher, wenn Klärchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beides wirklich: so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freies Blachfeld, auf dem Brackenburg und Klärchen in weiter Ferne verschwinden. Rez. würde zu solchen in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen wenigstens scheinbar ausgeführt werden kann.

„Stirb, Armer! Was zauderst du?" (Er zieht ein Fläschchen aus der Tasche.) „Ich will dich nicht umsonst aus meines Bruders Doktorkästchen gestohlen haben, heilsames Gift! du sollst mir dieses Bangen, diese Schwindel, diese Todesschweiße auf einmal verschlingen und lösen." —

Mit diesen Worten des unglücklichen Brackenburg schließt bekanntlich der erste Akt, und auch diese Klage, so sehr verschieden von Klärchens Schmerz, hat der Komponist in dem Zwischenakt sehr sinnig in Tönen darzustellen gewußt. Brackenburg, ein braver, tieffühlender, aber für die Verhältnisse, in die ihn das Verhängnis warf, viel zu weicher Jüngling, sucht mehr in dem Gedanken, sich den Tod zu geben, Trost, als daß er ihn wirklich auszuführen Kraft und Mut

haben sollte. Er hat sich schon in das Wasser gestürzt, aber wieder durch Schwimmen gerettet; er führt Gift bei sich, das ihm Klärchen scherzend wegnimmt: als sie aber schon hingeschieden und ihm den Überrest des tötenden Tranks gelassen, wählt er doch das Leben. Ein Andante, A-dur, mit einem weichen Thema, malt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brackenburgs Zustand. Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechzehnteilen das Allegro con brio, A-dur, an, welches die innere Gärung im Volke, die Unruhe, die Bestürzung der Gemüter, wie sie die ersten Szenen des zweiten Akts darstellen, bezeichnet.

Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schließt den zweiten Akt, und ein Larghetto, Es-dur, mit anschlagenden Hörnern und Pauken, malt nicht allein Egmonts großes, jedes kleinliche Mißtrauen verachtende Gemüt, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Akt, der wieder mit Staatsverhandlungen beginnt. — Rücksichtlich des Liedes: Freudvoll und leidvoll — bezieht sich Rez. auf das, was er bei dem ersten Liede bereits gesagt hat, und muß nur hinzusetzen, daß auch in Hinsicht der Melodie ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmäßig behandelt zu sein scheint. Viel besser und in der höchsten Einfachheit mit dem tiefsten, innigsten Gefühl hat es Reichardt gesetzt. Der Schluß der Beethovenschen Komposition artet beinahe ganz in eine Arie aus. —

„So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Klärchen, und ein jauchzender Satz, Allegro, C-dur, tritt ein: aber schon im zweiten Takt eine Fermate; die Hoboe macht eine Kadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Hoboe hat eine zweite Kadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? In der Tat hat der Anfang des Allegretto auch Ähnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende Marsch ist in der Tat ein Meisterstück. Er hat so etwas Feierliches, Grauenvolles, selbst in den stärkern Stellen furchtbar Fröhliches, daß man Albas Mietlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht.

Der Marsch währt in C-moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in kleinen, abgebrochenen Sätzen erstirbt, schließt er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beängstenden Zustandes der Bürger, auf das beste an.

„Dies war die Absicht? dazu hast du mich berufen? Bin ich denn wehrlos?" — Diese Worte Egmonts hört man noch in den ersten drei Takten, womit der vierte Zwischenakt beginnt.

Das folgende Larghetto, $^3/_4$-Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke, verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende Andante agitato bezieht sich aber ganz auf Klärchens Zustand und auf die ersten Szenen des folgenden fünften Akts. Rez. setzt den in den einfachsten Tönen Herz und Gemüt ergreifenden Schluß her, währenddessen der Vorhang schon aufgezogen und Klärchen mit Brackenburg schon aufgetreten ist.

Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Klärchens Tod bezeichnet. Es ist ein Larghetto, D-moll, $^9/_8$-Takt, welches die Hörner allein pp. anfangen. Dann treten Hoboen, Klarinetten, später die Fagotte und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beim Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Hörner allein und endlich zu dem von Hörnern und Klarinetten ausgehaltenen D-moll-Akkord die Saiteninstrumente einzelne Töne pizzicato an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefaßt und dargestellt.

In der Schlußszene hat der Komponist von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich als Egmont sich aufs Ruhebett setzt, um zu schlafen —, Egmonts Reden melodramatisch behandelt und nach Rez. Meinung sehr wohl getan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind mit Einsicht nicht im mindesten hervorstechend, sondern ganz den Worten sich anschmiegend behandelt; von irgend einer bunten Malerei ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A-dur-Akkord und zwar in Sechzehnteiltriolen der Blasinstrumente wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freiheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Panto-

mime angemessen, vorzüglich malerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freiheit schaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Akkorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des siegreich für die Freiheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem più allegro, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz verfließt in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schließt der Komponist mit einer rauschenden Symphonie, die nur 55 Takte lang und beinahe ganz aus Schlußfiguren gewebt ist. —

Man ist sonst in Beethovenscher Instrumentalmusik an eine reiche Ausbeute genialischer kontrapunktischer Wendungen, kühner Ausweichungen usw. gewöhnt; wie sehr der Meister aber mit seinem Reichtum hauszuhalten und ihn zu rechter Zeit zu spenden versteht, beweiset die hier in Rede stehende Komposition, die, ohne im mindesten für sich selbst glänzen zu wollen, ganz dem Sinne des Dichters folgt und sich seiner Tendenz anschmiegt. Rez. bemühte sich daher auch, die gelungene ästhetische Behandlung des dem Komponisten gegebenen Stoffs gehörig ins Licht zu stellen und zu würdigen.

Die Klavierauszüge der Ouvertüre und der Zwischenakte sind zweckmäßig, mit Geschmack und Einsicht eingerichtet; sie verdienen in den Händen jedes sinnigen Liebhabers der Tonkunst zu sein, so wie jede Theaterdirektion, die den Egmont zu geben willens ist, sich in den Besitz der Beethovenschen Musik setzen sollte, da sie, mit dem Ganzen so innig verschmolzen und als wesentlicher Teil desselben, der durchaus nicht fehlen darf, anzusehen ist.

7. Oratorium „Christus am Ölberge“[29])

Op. 85

Das Oratorium, sein Begriff, Sinn und Zweck wird uns klarer, wie es scheint, wenn wir es mit dem Drama zusammenstellen und die gegenseitigen Verhältnisse beider etwas näher betrachten. Es verhält sich dasselbe nämlich zum Drama wie die Erzählung zur Begebenheit; und der Dichter und Tonsetzer desselben wie der Redner zum Schauspieler. Das Drama stellt uns eine Begebenheit vor, die wir erst in der Vorstellung kennen lernen sollen, die uns überraschen muß, wie etwas, das soeben vor unsern Augen geschieht; das Oratorium hingegen spricht von einer Begebenheit als einer solchen, die uns schon bekannt ist, von der uns aber nun die innern Beweggründe, die sie begleitenden Gefühle, anschaulich gemacht werden — ist eine lebhaftere Erinnerung an schon Vernommenes.

Nimmt man dieses an, so ergeben sich daraus die Verhältnisse des Dichters und Tonsetzers. Während beide beim Drama unvorbereitet zu sprechen, in ihren Empfindungen vom Gange der Handlung geleitet und abhängig scheinen wollen, zeigen sich beide im Oratorium absichtlich als vorbereitet, wie der Redner, und nach einem vorher entworfenen Plane *mit* bestimmten Gefühlen den Gang der Begebenheit *auf* bestimmte Gefühle leitend. — So neigt sich das Oratorium, indem es nicht eine unbekannte Begebenheit erzählen, sondern eine bekannte als Mittel gebrauchen will, gewisse Empfindungen zu erregen — mehr zu erschöpfender Tiefe, während das Drama mehr das Weite und Breite der Darstellung im Vergegenwärtigen der Begebenheit sucht. — Daher muß der Stoff des Oratoriums einfacher und keine eigentliche Begebenheit in weitem, ausführlichem Zusammenhange, sondern vielmehr ein wichtiger, belehrender, tiefe Gefühle anregender Moment, aus der Begebenheit aufgegriffen, sein. Er soll konzentrisch bearbeitet werden; das Drama hingegen eine exzentrische Entwicklung von Sukzessionen aus genügendem Grunde und Anfangspunkte darbieten, die sich nun in eine anschauliche Peripherie verbreitet.

Wir sehen demnach den Wirkungskreis des Künstlers hier bei weitem beschränkter als in dem Drama und folglich auch in der Oper; und weder Poesie noch Musik darf in dem Grade und Sinne dramatisch sein, wie sie es dort ist. Die Oper stellt uns Begebenheiten und die sie begleitenden Gefühle dar; das Oratorium leitet die Begebenheit auf ein Hauptgefühl; es bestimmt den Künstler, das Mannigfaltige der Begebenheit zur Einheit eines Gefühls zu vereinbaren. Wenn schon hierdurch die Aufgabe erschwert wird, so wird sie es noch mehr dadurch, daß das Oratorium bloß durch sich selbst befriedigen muß, indem ihm die Künste der Mimik und was zur äußern Versinnlichung gehört, nicht zur Seite stehen. Dichter und Tonkünstler haben es ganz allein mit dem Publikum zu tun. Der Dichter wird nun zuerst den Plan des Ganzen so entwerfen müssen, daß der Komponist mit Leichtigkeit die Einheit des Gefühls auffassen und durchführen kann; dann muß er diesem Gelegenheit bieten, jener Einheit durch Mannigfaltigkeit, auf sie bezogen, Neuheit, Reiz und Abwechslung zu geben, durch Kontraste das Hauptgefühl zu heben usw., ohne jedoch durch diese Abwechslung jene Einheit des herrschenden Gefühls selbst zu stören. Versäumte er das erste, so kann der Komponist auf nichts Bestimmtes, auf kein Ganzes, kein Werk hinarbeiten, folglich den Empfindungen der Zuhörer keine positive Richtung geben, mit allem zusammen keinen sichern und bleibenden Totaleindruck erreichen; läßt er es am zweiten fehlen (an Abwechselung, an Kontrasten ꝛc.), so muß Leere, Trockenheit, Langweiligkeit entstehen, welches denn auch nur allzu oft der Fehler gewöhnlicher Oratorien und Kirchenkantaten ist — der Fehler, durch welchen die ganze herrliche Gattung nach und nach leider so viele ihrer Freunde verloren hat.

Dies nun vorausgesetzt, kommen wir auf das hier dargebotene Werk selbst und machen von der letzten unsrer Bemerkungen gleich zuerst die Anwendung.

So schwer sich der uns unbekannte Dichter in manchem andern Betracht versündigt hat, wovon wir bald weiter sprechen müssen, so gestehen wir ihm doch gern zu, daß er vornehmlich den zweiten Fehler, wahrscheinlich der Musik mehr kundig als der Poesie, klug-

lich vermieden habe. Im Gegenteil hat er dem Komponisten häufig Gelegenheit gegeben, eine Mannigfaltigkeit lebendiger und tiefer Gefühle auszudrücken, wodurch denn auch das Ganze einen seltenen Reichtum, eine große Fülle, viel Abwechslung und ein Interesse erhält, das nie sinkt, im Gegenteil immer höher und höher gesteigert wird.

Ein so kräftiger, vielumfassender, in seiner Kunst tiefsinniger Geist, ein so warmes, reizbares, lebensvolles Herz wie Beethovens konnte nun keine auch der geringern Andeutungen des Dichters unbeachtet lassen; und wir sehen den Komponisten auch wirklich durch das ganze Werk alles, wozu jener nur einen leichten Fingerzeig gab, auffassen und lebendig und wahr darstellen. Aus dieser rühmlichen Übereinstimmung nun ist zuvörderst die Wärme, Frischheit, Kraft und Fülle entstanden, die jeden ergreifen muß, der das Werk würdig ausführen hört, und in dessen Innerm sich nur die allgemeinen Bedingungen, durch Dicht- und Tonkunst gerührt und begeistert zu werden, vorfinden. — Daß übrigens das Gedicht an sich, abgesehen vom Verhältnis zur Komposition, in Hinsicht der Anordnung des Ganzen und der Ausführung des einzelnen, besonders gegen den Schluß, sehr leicht um vieles hätte besser gemacht werden können; daß auch Diktion und oftmals sogar Skansion wesentliche Mängel zeigen, die man beklagen muß, ist unleugbar. Sowohl in der Ansicht und Auffassung des Ganzen, als eines Werks der Poesie, als auch in Ansehung der Sprache hätte der Dichter weit besser getan, wenn er geradezu dem adeligen Klopstock in denselben Szenen nachgegangen wäre . . .

8. Messe in C-dur[30])

Op. 86

Dem Rez. ist keine frühere Messe B.s bekannt, um so gespannter war seine Erwartung, wie der geniale Meister die einfachen, herrlichen Worte des Hochamts behandelt haben würde. — Das Gebet, die Andacht regt gewiß das Gemüt nach seiner eigentümlich

in ihm herrschenden oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlsein oder von ebensolchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheißenen Seligkeit. Die Worte des Hochamts geben in einem Zyklus nur den Anlaß, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken. Im Kyrie wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das Gloria preiset seine Allmacht und Herrlichkeit, das Credo spricht den Glauben aus, auf den die fromme Seele fest bauet, und nachdem im Sanctus und Benedictus die Heiligkeit Gottes erhoben und Segen denen verheißen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im Agnus und im Dona noch zum Mittler gefleht, daß er Beruhigung und seinen Frieden schenke der frommen, glaubenden, hoffenden Seele. Schon dieser Allgemeinheit wegen, die der tieferen Beziehung, der inneren Bedeutung, welche jeder nach seiner individuellen Gemütsstimmung dareinlegt, nicht vorgreift, schmiegt sich der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an, und eben deshalb gibt es so ganz in Charakter und Haltung voneinander abweichende Kyrie, Gloria 2c. oft von demselben Meister. Man vergleiche nur z. B. die beiden Kyrie in den Messen aus C-dur und D-moll von Joseph Haydn und ebenso sein Benediktus. — Schon hieraus folgt, daß der Komponist, der, wie es stets sein sollte, von wahrer Andacht ergriffen zur Komposition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüts, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen und sich durch das Miserere, Gloria, Qui tollis usw. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu komponieren, verwirft Rez. als Mißgeburten, von einem unreinen Gemüt erzeugt,

aber ehe er den herrlichen Kirchenkompositionen Michaels [31]) und Joseph Haydns, Naumanns [32]) u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Feo [33]), Durante [34]), Benevoli [35]), Peri [36]) ꝛc.) zu gedenken, deren hohe würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu modulieren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren gegangen zu sein scheint. Daß, ohne an dem ursprünglichen reinen Kirchenstil schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäht, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie aufeinander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Teil die große Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter (Tieck, im zweiten Teile des Phantasus) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und läßt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. [37])

Rez., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Stils wegen den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meinung, daß man mit dem Reichtum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne. Das gewagte Gleichnis, daß die Kirchenmusik der Italiener sich zu der neueren deutschen verhalte wie die Peterskirche zum Straßburger Münster [38]), möchte ziemlich treffend sein. Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues erheben das Gemüt, indem sie kommensurabel bleiben; aber mit einer seltsamen, inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter, fantastischer Figuren und Zieraten hoch in die Lüfte erhebt; allein selbst diese Unruhe regt ein das Unbekannte, das Wundervolle ahnendes Gefühl auf, und der Geist überläßt sich willig dem Traume, in dem er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. Nun, und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Romantischen, wie

es in Mozarts, in Haydns fantastischen Kompositionen lebt und webt! Daß sich jetzt ein Komponist nicht so leicht daran machen wird, in jenem hohen, einfachen Stil der alten Italiener ein Amt oder sonst einen Kirchengesang zu setzen, ist leicht erklärlich; meistens unterbleibt es aus Unvermögen, denn eben in dieser höchsten Einfachheit regt der tiefe Genius seine kräftigsten Schwingen; dann unterbleibt es aber auch oft aus Mangel an Selbstverleugnung. Wer läßt nicht gern den Reichtum, der ihm zu Gebote steht, vor aller Augen glänzen, und ist zufrieden mit dem Beifall des einzelnen Kenners, dem auch ohne Glanz das Gediegene das liebste oder vielmehr das einzig liebe ist? Dadurch, daß man anfing, sich überall derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Stil mehr gibt. In der komischen Oper hört man oft feierliche, gravitätisch daherschreitende Sätze, in der ernsten Oper tändelnde Liedchen und in der Kirche Oratorien und Ämter nach Opernzuschnitt. Aber es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bei der Anwendung des figuriertesten Gesanges, des ganzen Reichtums der Instrumentalmusik, ernst und würdevoll, kurz: kirchenmäßig zu bleiben! Mozart, so galant er in seinen beiden bekannteren Messen aus C-dur [39]) ist, hat im Requiem jene Aufgabe herrlich gelöst; es ist dies in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus seinem Innersten hervorgegangen. Wie vortrefflich auch Haydn in manchen seiner Ämter von dem Heiligsten und Erhabensten in herrlichen Tönen redet, darf Rez. wohl nicht erst anführen, obgleich ihm einige hier und da manche Spielerei vorwerfen wollen. Daß sich nun, rücksichtlich des Stils und der Haltung, Beethoven an diesen Meister reihen werde, vermutete Rez., noch ehe er eine Note des vorliegenden Werks gelesen oder gehört hatte, wiewohl er sich in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts in seiner Erwartung getäuscht sah. Beethovens Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rez., würde auch die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. [40]) Im Gegenteil aber hat das ganze

Amt den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüts, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Komposition ist die innere Struktur sowie die verständige Instrumentierung, wenn man nun einmal von der Tendenz, die Rez. oben in Hinsicht auf den in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichtum aufstellte, ausgeht, ganz des genialen Meisters würdig. — Es gibt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und kontrapunktische Wendungen enthielte, wiewohl keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoß gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen (nämlich der falschen Quinte auf eine reine), Oktavenschlüsse, unharmonische Querstände u. dgl., deren Rez. aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Akkord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freigeist zu sein gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte gemütliche Haydn sagte, als Albrechtsberger[41]) aus dem reinsten Satze alle Quarten verbannen wollte ...

Anmerkungen zum III. Teil

[1]) Heinr. Joseph von Collin (1771—1811), damals Hofsekretär. Beethovens Ouvertüre war 1807 vollendet und erschien 1808.

[2]) 1805 begonnen, 1808 aufgeführt, 1809 erschienen.

[3]) Die folgenden Abschnitte „Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist" bis „in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen" hat Hoffmann mit geringen Abänderungen in den Aufsatz „Beethovens Instrumentalmusik" (siehe vorigen Teil) übernommen, weshalb ich sie der Raumersparnis halber hier fortließ. Vgl. S. 86.

[4]) Der Satz ist Allegro überschrieben und steht zwar an Stelle der Menuett, verläßt aber völlig die Bahnen des Tanzes und ist als „Scherzo" zu bezeichnen.

[5]) Dies angeblich neue Thema ist nur die Umkehrung der zweiten Hälfte des ersten Themas.

[6]) In der Umkehrung.

[7]) d. h. Ineinandergreifen.

[8]) Diese ältere Art des Dirigierens hat sich nur noch im Wiener Tanzorchester erhalten.

[9]) 1808 aufgeführt, 1809 erschienen.

[10]) Takt 53 beginnt die Überleitung zum 2. Thema. Dieses selbst beginnt erst Takt 67.

[11]) Ein Irrtum Hoffmanns. Vorher ging die Modulation von B nach D.

[12]) Hier wie schon vorher spricht Hoffmann von „allen Blasinstrumenten", obwohl die Trompeten pausieren.

[13]) Vertreibung aus dem Eigentum, juristischer Ausdruck.

[14]) 1808 vollendet, 1809 erschienen.

[15]) Vgl. Anm. 4. Es sind hier die Abschnitte „Das Fortepiano ist und bleibt" bis „denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt" fortgeblieben. Vgl. S. 91 ff.

[16]) Unsere heutigen Flügel lassen nur die Aufhebung der Dämpfung sowie die Verschiebung der Klaviatur zu, Hoffmanns Flügel besaß auch noch einen Pianozug, der unter die Saite eine Leiste mit hervorragenden Tuchstreifen schiebt, gegen die sodann der Hammer schlägt und dadurch eine geschwächtere Klangwirkung hervorbringt.

[17]) Joh. Andreas Streicher (1761—1833), derselbe, der mit Schiller von der Karlsschule entfloh, übernahm die Klavierfabrik seines Schwiegervaters Stein und verlegte sie nach Wien, wo sie noch gegenwärtig existiert.

[18]) Vgl. Anmerkung 4 und 10. Hier wurde der Abschnitt „Unerachtet der Gemütlichkeit" bis „erheben muß" fortgelassen. Vgl. S. 93.

[19]) „Ganzer Takt" bedeutet hier $^4/_4$-Takt.

20) Vgl. vorige Anmerkung. Hier wurde der Abschnitt „Es gibt in diesen Trios" bis „in das ferne Geisterreich der Töne tragen" fortgelassen. Vgl. S. 94.

21) 1808 aufgeführt, 1811 erschienen. Der Verfasser des Textes ist unbekannt.

22) Aufgeführt 1810, erschienen 1812.

23) Beethoven komponierte das Werk, wie er an Bettina von Arnim schrieb, „bloß aus Liebe zu Goethes Dichtungen, die mich glücklich machen". Vgl. Beethovenbriefe, herausgegeben von Dr. Storck in dieser Sammlung, S. 135.

24) Wahrscheinlich ist J. F. Reichardts Komposition (Berlin 1788) gemeint.

25) Lila wurde ebenfalls von Reichardt (Berlin 1790) komponiert, das in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltete Monodrama „Proserpina" wurde auf Goethes Anregung zunächst von dem Dilettanten Karl Siegmund von Seckendorff 1777, dann bei der Wiederaufnahme noch einmal von Karl Eberwein 1815, ebenfalls von Goethe veranlaßt, komponiert, und zwar als Melodrama. Vgl. mein Werk „Die Entstehung des deutschen Melodramas" (Berlin 1906), worin diese Tatsachen erstmalig behandelt wurden.

26) Mehrfach komponiert, vielleicht meint Hoffmann die Komposition der Herzogin Anna Amalie von Weimar (1776).

27) Karl Döbbelin, aus dessen Berliner Bühne das Königl. Schauspielhaus hervorging, war bereits 1793 gestorben. Es handelt sich hier um Hoffmanns erste eigene Bühnenkomposition, die im Jahre 1801 in Posen aufgeführt wurde und tatsächlich unauffindbar blieb. Charakteristisch ist, daß Hoffmann seine Person nicht nennt, das Werk aber rühmt.

28) Operette, damals noch in der Bedeutung „Singspiel" gebraucht.

29) Vollendet 1800, aufgeführt 1803, erschienen 1811.

30) 1807 vollendet und aufgeführt.

31) Michael Haydn (1737—1806), der Bruder von Joseph Haydn.

32) Johann Gottlieb Naumann (1741—1801).

33) Francesco Feo (lebte um 1700), neapolitanischer Komponist.

34) Jedenfalls Francesco Durante (1684—1755), bedeutender Meister der neapolitanischen Schule.

35) Vgl. Anmerkung 23 zum 2. Teil.

36) Vgl. Anmerkung 24 zum 2. Teil.

37) Phantasus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen und Schauspielen, herausgegeben von Ludwig Tieck. 2. Band. 2. Auflage, S. 75 ff. Das Werk hat Hoffmann als Vorbild seiner ähnlich angelegten Sammlung „Die Serapionsbrüder" gedient.

38) Vgl. Kreisleriana: „Höchst zerstreute Gedanken".

39) Mozart hat 9 Messen in dieser Tonart geschrieben. Wahrscheinlich meint Hoffmann die beiden letzten.

40) Das ist in der berühmten Missa Solemnis in D-dur geschehen, deren Vollendung Hoffmann nicht mehr erlebte.

41) Joh. Georg Albrechtsberger (1736—1809), bedeutender Theoretiker.

IV. Teil

Ausgewählte Aufsätze und Rezensionen

1. Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter

(der „Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikliteratur")

Wie heißt doch jene Beschwörungsformel, mit der die Autoren ihre Vorreden zu beschließen pflegen? — „Und nun gehe hin, du mein liebes Kind, das ich so sorglich gehegt und gepflegt" 2c. — Es ist auch nichts natürlicher und eben deshalb gang und gäbe geworden, als die Geistesgeburt zu vergleichen der leiblichen. Auf beiden ruht der Fluch der Erbsünde, nämlich Qual und Schmerz des Gebärens, aufgewiegt durch Vaterfreuden und hinlängliche Affenliebe für das geborne Wesen. — Eigentlich ist es ja aber niemals ein Kind, das der Autor eines vollständigen Buchs in die Welt schickt, sondern ein völlig ausgewachsener Mensch, dessen ganze Gestaltung im Innern und Äußern zutage liegt. Anders, ganz anders verhält es sich mit einem Werke wie dasjenige, was hier soeben beginnt. — Der Verleger baut nach Kräften eine hübsche Wiege, der Redakteur legt einen Embryo hinein und bittet, sowie das kleine Ding sich nur regen mag, die gehörigen Paten, die denn nun eben als echte Paten für das Lebensbedürfnis, für Pflege und Erziehung des Täuflings sorgen. Recht unter den Augen der geladenen Gäste mag nun das Wesen emporwachsen und gedeihen nach seiner Art; es gibt einen fortwährenden Gevatterschmaus, und

die Sache der gastgeberischen Paten ist es, dahin zu trachten, daß die Gerichte fein schmackhaft bleiben und es dem Getränk nie an wackerem Feuer und Geist mangle, damit die Gäste nicht fortbleiben und auch das Kleine, das obenan sitzt und mitißt und mittrinkt, Nahrhaftes und Verdauliches genieße und sich immer mehr erkräftige zum stammhaften Menschen. —

— Warum dies bittersaure Gesicht, geliebtester Komponist? — „Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch errichtet, auf dem man unsere Werke mit gewaltsam ausgespreizten Gliedern festschrauben und mit rücksichtsloser Grausamkeit zerlegen wird. Ha! — ich sehe schon verdeckte Quintenfolgen, unharmonische Querstände, entblößt von dem Fleisch der vollen Harmonie, unter dem funkelnden Messer des Prosektors emporzittern!“ —

Daher dein Unmut? — Überzeugt, o mein Komponist! bin ich, daß du schreiben wirst oder schon geschrieben hast ein Werk, das so recht ganz und gar hervorging aus deinem innersten Wesen. — War es vielleicht eine Oper, die du schriebst, so nahmst du den poetischen Gedanken, der dem Ganzen zugrunde lag, mit allen seinen tiefsten Motiven in dir auf; der Genius der Tonkunst rührte seine mächtigen Schwingen, und selbst die Fesseln, die ihm hin und wieder schlechte Worte des Gedichts anlegen wollten, vermochten nicht, seinen kühnen Flug zu hemmen, indem er alles, was jenem an poetischen Gedanken entstrahlte, emportrug in höhere Regionen. Alle Liebe, alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wonne, Haß, Entzücken, Verzweiflung erschien, aber verklärt, in dem Glanz des höheren Reichs der Töne, und das menschliche Herz, auf seltsame Weise gerührt, fühlte selbst in dem Irdischen das Überirdische. — Ich meine, in den Weihestunden der Begeisterung war es dir vergönnt, die Musik so zu denken, wie sie der richtende, ordnende Verstand als wahrhaftig anerkennen mußte. Ja, den Verstand! — diesen zuweilen etwas sauertöpfischen Schulmeister können wir nun einmal nicht entbehren. Er untersucht mit scharfem Blick die Stützen unseres Gebäudes, und findet er sie zu dünn oder zu morsch, so stößt er sie um mit dem Fuß und spricht, wenn der ganze Bau nachstürzt: Es war nichts! — Besser, so etwas

tut Freund Sauertopf in unserm Innern, als es geschieht von andern äußerlich! — Genug, o mein Komponist, du hast, ich weiß es, ein wackeres Werk gemacht und bist dir, wie es sich von selbst versteht, der Motive, so und so und nicht anders deine Musik gedichtet zu haben, vollkommen bewußt. Nun findest du dein Werk wieder, nicht auf dem anatomischen Tisch unter den mordbewaffneten Händen eines barbarischen Prosektors, sondern aufgestellt vor einem dir befreundeten Geiste, der es mit scharfem Blicke durchschaut und, statt daß jener es unerbittlich zerschnitten hätte, nur alles, was er darin entdeckt, den ganzen wunderbaren Bau mit all seinen Verschlingungen in lauten Worten verkündet. — Sage nicht, o Komponist! daß es eben keine Freude sei, sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exempel vorrechnen zu lassen. Die Freude, von einem verwandten Geiste ganz verstanden zu sein, ist es, die den Gedanken an jenes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen läßt. — Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen, herrlichen Baum, der, aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blütenreichen Äste hoch emporreckt in den blauen Himmel. Nun stehen wißbegierige Leute umher und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und vermag mittelst eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken, daß die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Kristall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, daß eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entsproß. Ja sie werden einsehen, daß Baum, Blatt, Blüte und Frucht so und nicht anders gestaltet und gefärbt sein konnte. — Du siehst ein, mein Komponist, daß ich eben daran dachte, wie Beurteilungen musikalischer Werke beschaffen sein müssen, und daß ich nur recht in die Tiefe des Werkes eindringende und dieselbe in ihren tiefsten Motiven entwickelnde Abhandlungen dafür gelten lassen mag, die den Komponisten, sollte auch nicht immer des Lobes Posaune erschallen, sowie seine verwandten Kollegen erfreuen, andere Leute aber verständigen über manches, das ihnen sonst entgangen. — Es ist gewiß, daß Beurteilungen dieser Art dazu führen können, daß man gut hört. — Gut hören ist nämlich wohl, wenn

Anlage dazu da, zu erlernen; selbst gut machen freilich nicht, da dieses eine Kleinigkeit voraussetzt, die ein alter, tüchtiger Meister geradezu aussprach in einem höflichen Schreiben an einen jungen Herrn von Stande, der in großer Herzensangst anfragte: wie um tausend Himmelswillen er es nur anfangen solle, die Welt mit einer meisterhaften Komposition zu entzücken. Der Meister antwortete: Wollten Euer Hochgeboren nur die Gewogenheit haben, Genie zu besitzen, so würde alles 2c.

Schließlich muß ich dir, mein Komponist! gestehen, daß es mich sehr merkwürdigerweise bedünken will, wie oft ein paar Lieder oder ein Heft Polonaisen oder, wären sie nicht aus der Mode gekommen, Menuetten viel eher Beurteilungen jener Art aushalten können als manches Werk, an dem man sich drei Stunden lang satt und übersatt hört. — Ein ganzer Busch ins lockre Erdreich eingesteckter wurzelloser Sträuße ist noch kein lebensfrischer, kräftiger Baum. —

Es gibt nichts Erfreulicheres, als sich über eine Kunst, die man tief im Herzen hegt und pflegt, recht auszusprechen; aber wann kommt man dazu? Reden ist viel besser als schreiben, aber schreiben muß man wohl deshalb, weil man jetzt beinahe eher Leute findet, die da lesen, als die da hören, und vollends Musiker hören nun viel lieber Noten als Worte und leiden ungern in der Rede wie in der Musik zu kühne Ausweichungen, die das geflügelte Wort doch nur zu leicht sich erlaubt. — Man sorge aber, daß der tote Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüt des Lesers, damit dieses sich ihm auftue! — Also auch Abhandlungen über musikalische Gegenstände ohne die Basis eines bestimmten Werks? — Nichts ist langweiliger als derlei Abhandlungen, sagst du? — Richtig! zumal in dem Stil, wie sie etwa in der „Hildegard von Hohental“ [1]) der Held des Romans gibt, der seiner vornehmen Schülerin, in die er obenein auf eben nicht sehr anständige Weise verliebt ist, den mathematischen Teil der Musikwissenschaft in solcher Weise doziert, daß man nicht begreift, wie sie es aushält mit dem Pedanten! — Alles zu seiner Zeit und an rechter Stelle. — Wird ein Haus gebaut, so bedarf es des Gerüstes; seltsam genug würd' es aber sein, die Ehre des Bau-

meisters nicht im Gebäude, sondern im Gerüste zu suchen und zu finden! — Es gibt eine Art, über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich), die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein. Ja, diese können große Freude daran haben und unversehens einige Weihe erhalten, ohne das Priesterkleid anzuziehen. — Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigeisterei ist manchmal gerade dem großen Genie eigen. Ein alter Herr errötete einmal über einen verdeckten Oktavengang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obszönität gesagt in honetter Gesellschaft. Was würde Kirnberger[2]) zu Mozarts Harmonik gesagt haben! — Von Instrumentierung ist gar nicht zu reden. — Tamino geht durch Feuer und Wasser nach den Tönen der Flöte und Pauke, und die Posaunen klingen hübsch dazu im Pianissimo! — Wahr ist es, zu der Feuer- und Wasserprobe des guten Geschmacks gehört jetzt aber das ganze Arsenal hölzener und messingner Waffen, und es wird täglich vermehrt durch seltsame Erfindungen, als da sind: Klapphörner[3]), Flügelhörner[4]) ꝛc., die ihres Dissonierens halber sehr artig hervorstechen. Wahr ist es, daß jeder Bläser, da er jetzt nimmer rasten darf, sich die Lungen von Rameaus Neffen[5]) oder von jenem verhexten Kerl wünschen möchte, der acht Meilen weit sechs Windmühlen durch seinen Hauch in Bewegung setzte. Wahr ist es, daß manche Partitur jetzt dermaßen schwarz aussieht, daß ein dreister Floh ohne Umstände sich darauf verunreinigen kann, niemand merkt's. Aber! — Effekt — Effekt! — Nun, das Hervorbringen des Effekts ist auch eins der wunderbarsten Geheimnisse der Komposition, darum, weil das menschliche Gemüt auch das wunderbarste Geheimnis ist. Aus dem Gemüt in das Gemüt heißt es, und da kann man denn nicht sagen, was gerade mehr wirke, das ganze Ungewitter von Pauken, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern ꝛc. oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Hoboe oder sonst eines Instruments von guter Art. Friedrich der Zweite nannte ein Crescendo, das Reichardt[6]) in einer Arie angebracht, einen Feuerlärm und verließ zornig den Saal, als man es dahin gebracht, daß er sich einen

Akt aus irgend einer Oper von Gluck vorspielen ließ, weil ihm alles nicht als Musik, sondern als ein verwirrtes Durcheinander erschien: Hasse[7]) und Graun[8]) allein hatten wahrhaft, d. h. edel, einfach und melodiös komponiert! — Kehrt zurück zu der Einfachheit der Alten, rufst du, alter Meister, den Jünglingen zu, fort mit dem Geklingel und Geklapper, vergeßt alle heutige Musik, vergeßt Mozart und Beethoven, und vollends — Nun, sag an, alter Herr, welche Alten du meinst? — Bestimme das Zeitalter, in dem die wahrhafte Kunst der Musik abgeschlossen wurde, so daß alles, was darüber hinausgeht, vom Übel ist, und vereinige so in dir eine ganze Académie française, die die Kunst in Schranken einpfercht, die niemand überspringen darf, ohne gepfändet zu werden! — Was meinst du zu Fux[9]), Keiser[10]) — oder später zu Hasse — Händel — Gluck ꝛc. — Zweifelhaft? — Beiläufig gesagt, wollte man diesem Ritter seiner ritterlichen Natur unerachtet anfangs gar nicht recht trauen. — In den Forkelschen[11]) Beiträgen wurde sehr witzigerweise seine Ouvertüre zu der „Iphigenia in Tauris" mit dem Gelärm der Bauern in der Dorfschenke verglichen. — Und wenn nun Gluck in unsern Zeiten gelebt hätte, wäre es nicht möglich gewesen, daß er sich, was die Instrumentierung betrifft, auch leider auf die schlechte Seite gelegt! — Gewiß ist es, daß er mit der Idee einer Oper, die Hermannschlacht, wozu er ein ganz besonderes, die Tuba der Römer nachahmendes Instrument verfertigen lassen wollte, starb.[12]) Er ist wohl dieser Absicht halber zu rechter Zeit gestorben. —

Halten Sie, gestrenger alter Herr, mich ja nicht für einen Ruchlosen, der die Väter nicht ehrt oder der nicht vielmehr tief in der Brust empfindet, daß all unser Leben ausging von ihrer Schaffungskraft, und daß wir des Bandes, womit sie uns gängeln, nie entbehren können ohne Gefahr, zu straucheln, indessen — Doch indem ich Sie, mein alter Herr, recht anschaue, belieben Sie ja auf einmal ganz jugendlich auszusehen! — Nun, dergleichen Fantasmagorien bin ich gewohnt von alters her. — Mein jüngerer Bruder war ein drolliger Junge. Als fünf- bis sechsjähriger Bube pflegte er des Großvaters Perücke aufzusetzen und uns Älteren mit grämlicher

Miene vorzudozieren, worüber wir dann immer gar herzlich lachen mußten! —

„Schließt eure Fenster, eure Türen zu, ihr Tonsetzer, der Spuk geht um!"

Sollt' es möglich sein, daß irgend eine Zeitschrift, irgend eine künstlerische Zeitung existieren könne ohne einige Klatschereien? — Mitten im Komponieren wird der Meister überfallen von diesem oder jenem Kollaborator und muß ihm Rede stehen, er mag wollen oder nicht. Besagter Kollaborator verkündet dann der Welt, der große X. trage, er könne es aus eigner Überzeugung versichern, beim Komponieren einen nicht ganz sauberen Schlafrock von buntem Zitz, bediene sich sehr schön rastrierten venezianischen Notenpapiers, habe exzellente schwarze Tinte, setze seltsamerweise die Linie der Bratschen unter die Linie des Fagotts und trenne so das Quartett, sei aber sonst ein seelensguter, herrlicher Mann. Von A. halte er nicht viel, über B. habe er sich nicht recht auslassen wollen, C. scheine er zu lieben, was er aber über D. gesagt, solle vorderhand verschwiegen bleiben 2c.

Darum „schließt eure ..." — Doch nein — nein! Es gibt solch eine anmutige Klatscherei, die, statt gehässig zu sein, nur dazu dient, das geistige Band, das die Menge an den geliebten, geachteten Meister fesselt, noch fester zu knüpfen, und diese mag sich immerhin auch in diesen Blättern einstellen. Es ist nun einmal das Erbteil unserer schwachen Natur, daß wir das Werk nicht von der Person des Meisters trennen können, sondern bei jenem auch stets an diese denken, denn sonst würden nicht die Bildnisse beliebter Meister so emsig gesucht und gekauft werden. „Wie mag er wohl aussehen, der, der imstande war, mich so recht ins Innerste hinein zu erfreuen?" denkt gleich ein jeder. Erzählt nur einer, der den Meister kennt, auf gemütliche Weise recht viel von seinem eigentümlichen Wesen, stellt er sein ganzes Bild dar in lebensvollen Zügen: in der Tat, befreundeter wird sich jeder mit ihm fühlen, der ihn schon sonst im Herzen trug.

Zur Zeit, als die Physiognomik florierte, wollte man auch

Herzen und Nieren erforschen mittelst der Handschrift, und gewiß ist es, daß in dieser auch viel Charakteristisches zu finden. Viel greller als in der Wortschrift möchte sich dieses in der Notenschrift aussprechen, und gar hübsch wär es, wenn diese Blätter künftig dieses, jenes Faksimile großer Meister einschalteten. — Aus der Schule darf nicht geplaudert werden, daher ist es nicht tunlich, zu erfahren, wie, d. h. mit welchem Mechanismus, dieser, jener Komponist seine Werke aufschreibt. Jeder hat darin seine besondere Weise, und es wäre in der Tat sehr anziehend, mit feiner Nase herauszuspüren, wie jener Mechanismus auf die Werke selbst gewirkt hat und wirkt. — Selbstgeständnisse sind kaum zu erringen, und daher könnte so etwas nur von verstorbenen Meistern gesagt und geschrieben werden!

Doch Gedanke reiht sich an Gedanke, daher usw.

Hffmnn.

2. Alte und neue Kirchenmusik

Die Klage der wahren Musikverständigen, daß die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armut angegeben, daß die jetzigen Komponisten das tiefe Studium des Kontrapunktes, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; daß es ihnen nur darum zu tun sei, zu glänzen, der Menge zu imponieren oder wohl gar des schnöden Geldgewinnes wegen dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu frönen, und statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Komponist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher statt eines einzigen Kirchenwerks die hundert, meistenteils mißglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwanden. Es ist auch in der Tat nicht zu leugnen, daß wohl schon seit länger als zwanzig Jahren ein Leichtsinn ohnegleichen in jedes Kunststudium einriß. Der wackre Fleiß der Alten, der die Gediegenheit ihrer Werke begründete, verschwand, und statt der kräftigen, lebendigen Gestalten, die sonst der

Zauber der Künstler hervorrief, wurde nur glänzender Staat gewebt, dessen Flimmer der toten Puppe den Schein des Lebens verleihen sollte. Die tiefere Ursache des Leichtsinnes in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Prinzipe, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene, ärmliche Leben, dessen Tun und Treiben es für den höchsten Zweck des Daseins hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahrhaften, Heiligen; der göttliche Funke, den nur Glaube und Liebe nährt, mußte erlöschen, und niemals konnte der kalte Strahl der Trugslichter, die in der hoffnungslosen Öde aufflammten, die Glut im Innern, aus der das wahre Kunstwerk in unvergänglichem Feuer emporsteigt, entzünden. Freilich ließ auch in dieser unglücklichen Zeit die unsichtbare Kirche, welche ewig waltet, ihren treuen Dienern volle Gnade angedeihen, so daß sie es vermochten, das tief im Innersten Empfundene auszusprechen: aber wie wenige widerstanden der Unbill der Gegenwart! Ihr irdischer Untergang war indessen die geistige Verklärung, in der sie mit den Getreuen in beständiger Gemeinschaft bleiben. — Man denke nur an den noch jetzt nicht nach Verdienst allgemein anerkannten Mozart; an den, unerachtet er ein Deutscher war, in Deutschland gar nicht gekannten Vogel [13]) (Johann Christoph Vogel, Komponist der wahrhaft tragisch erhabenen Oper „Demophoon"), an den herrlichen, frommen, jetzt beinahe vergessenen Fasch [14]).

Daß dieser Leichtsinn, dieses ruchlose Verleugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken Gedeihen und Kraft gibt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frömmigkeit von jener Nation herrührte, die so lange Zeit auf unglaubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als Muster galt, liegt am Tage. Aus blinder Nachäfferei ihrer Werke, die sie mit kecker Frechheit als ewige Muster aufstellte, kam jenes ekle Schöntun in die Wissenschaft; jene Spielerei, jene Verrenktheit und Verrücktheit, in der der Opiumrausch für Begeisterung gilt, in die Kunst. — Der namenlose Frevel dieser Nation führte endlich die gewaltigen Revolutionen herbei, die wie ein verwüstender Sturm über die Erde hinbrausten: aber dieser Sturm hat die finstern

Wolken auseinander getrieben, und die Morgenröte, die schon durch das nächtliche Dunkel manchen ihre Nähe verkündenden Strahl sandte, der tröstend in die wunde Brust des gläubigen Menschen fiel, bricht herrlich hervor in unserer verhängnisvollen Zeit. Ja, diese Zeit, in der wie mit tausendstimmigem, donnerndem Posaunenton sich die Allgewalt der ewigen über uns thronenden Macht verkündet, so daß der in dumpfes Hinbrüten versunkene Mensch, aus der Betäubung geweckt, den Ton vernehmend und das Wort verstehend, wieder an sich selbst glaubt — diese Zeit, in der sich die Ohnmacht alles verkehrten Strebens, aller Befangenheit im irdischen Treiben um irdischen Zweck so deutlich offenbart, in der der Geist, wie durch einen Himmelsstrahl erleuchtet, seine Heimat erkennt, und in dieser Erkenntnis Mut und Kraft erwirbt, die Bedrängnisse des Irdischen zu ertragen, ja ihnen zu widerstehen — diese uns jetzt aufgegangene Zeit wird jeder leichtsinnigen Entartung in der Kunst Einhalt tun und ihrer tiefsten, gegeheimnisvollsten Einwirkung durch die Musik des Menschen Brust sich willig öffnen. — Jetzt darf von der Musik in der tiefsten Bedeutung ihres eigentümlichsten Wesens, nämlich wenn sie als religiöser Kultus in das Leben tritt — von der Kirchenmusik geredet werden: denn nicht mehr verklingen die Worte unbeachtet wie sonst, wo selbst die besser und höher Gestimmten der bittere Unmut zur regungslosen Gleichgültigkeit abstumpfte.

Keine Kunst, glaube ich, geht so rein aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger, ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob! Ihrem innern eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik, wie eben erst gesagt wurde, religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über die Menschen, und auch das Profane durfte sich dann wie mit kindischer Lust in dem

Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte; aber selbst dieses Profane erschien in dem Schmuck wie sich sehnend nach dem göttlichen Reich und strebend einzutreten in seine Erscheinungen. — Eben dieses ihres eigentümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigentum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern mußte dem modernen Zeitalter angehören. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen oder des Heidentums und des Christentums, sind in der Kunst die Plastik und die Musik. Das Christentum vernichtete jene und schuf diese sowie die ihr zunächst stehende Malerei. In der Malerei kannten die Alten weder Perspektive noch Kolorit; in der Musik weder Melodie (im höhern Sinn genommen, als Ausdruck des innern Affekts, ohne Rücksicht auf Worte und ihren rhythmischen Verhalt) noch Harmonie. Aber es ist nicht diese Mangelhaftigkeit, die etwa nur die geringere Stufe, auf der damals Musik und Malerei standen, bezeichnet, sondern, wie in unfruchtbarem Boden ruhend, nicht entfalten konnte sich der Keim dieser Künste, der im Christentum herrlich aufging und Blüten und Früchte trug in üppiger Fülle. Beide Künste, Musik und Malerei, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz; sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt oder vielmehr: in den gewaltigen Massen der Plastik konnten sie keine Gestalt gewinnen; beide Künste waren nicht im mindesten das, was wir jetzt Malerei und Musik nennen, so wie die Plastik, durch die jeder Verleiblichung entgegenstrebende Tendenz der christlichen Welt gleichsam zum Geistigen verflüchtigt, aus dem körperlichen Leben entwich. Aber selbst der erste, rohe Keim der Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigentümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen; denn nichts anders als dieser waren ja selbst in der frühsten Zeit ihre Dramen, welche Festdarstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten. Die Deklamation wurde von Instrumentisten unterstützt, und schon dieses beweist, daß die Musik der Alten rein rhyth-

misch war, wenn sich nicht auch anderweitig dartun ließe, daß, wie schon erwähnt wurde, Melodie und Harmonie, die beiden Angeln, in denen sich unsere Musik bewegt, der antiken Welt unbekannt blieben. Mag es daher sein, daß Ambrosius [15]) und später Gregor [16]) (590) alte Hymnen den christlichen Hymnen zugrunde legten, und daß wir die Spuren jenes bloß rhythmischen Gesanges noch in dem sogenannten Canto fermo [17]), in den Antiphonien [18]) antreffen, so heißt das doch nichts anders, als daß sie den Keim, der ihnen überkommen, benutzten, und es bleibt gewiß, daß das tiefere Beachten jener antiken Musik nur für den forschenden Antiquar Interesse haben kann; dem ausübenden praktischen Komponisten geht aber die heiligste Tiefe seiner herrlichen, echt christlichen Kunst erst da auf, als in Italien das Christentum in seiner höchsten Glorie strahlte und die hohen Meister in der Weihe göttlicher Begeisterung das heiligste Geheimnis der Religion in herrlichen, nie gehörten Tönen verkündeten.

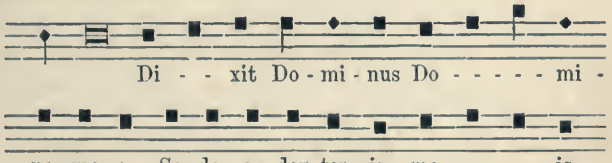
Merkwürdig ist es, daß bald nachher, als Guido von Arezzo [19]) tiefer in die Geheimnisse der Tonkunst eingedrungen, diese den Unverständigen ein Gegenstand mathematischer Spekulationen und so ihr eigentümliches inneres Wesen, das kaum begonnen, sich zu entfalten, verkannt wurde. Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden (die Noten); aber nun galt die Bezeichnung für das Bezeichnete selbst; die Meister vertieften sich in harmonische Künsteleien, und auf diese Weise hätte die Musik, zur spekulativen Wissenschaft entstellt, aufhören müssen, Musik zu sein. Der Kultus wurde, als endlich jene Künsteleien aufs höchste gestiegen waren, durch das, was sie ihm als Musik aufdrang, entweiht, und doch war dem von der heiligen Kunst durchdrungenen Gemüt nur die Musik wahrer Kultus. So konnte es also nur ein kurzer Kampf sein, der mit dem glorreichen Siege der ewigen Wahrheit über das Unwahre endete. Ausgesöhnt mit der Kunst wurde nämlich der Papst Marcellus II. [20]), der im Begriff stand, alle Musik aus den Kirchen

zu verbannen, so aber dem Kultus den herrlichsten Glanz zu rauben, als der hohe Meister Palestrina[21]) ihm die heiligen Wunder der Tonkunst in ihrem eigentümlichsten Wesen erschloß; auf immer wurde nun die Musik der eigentlichste Kultus der katholischen Kirche, und so war damals die tiefste Erkenntnis jenes innern Wesens der Tonkunst in dem frommen Gemüt der Meister aufgegangen, und in wahrhaftiger heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen, unnachahmlichen Gesänge. Die sechsstimmige Messe, die Palestrina damals (im J. 1555) komponierte, um den erzürnten Papst wahre Musik hören zu lassen, ist dem Namen nach (Missa Papae Marcelli)[22]) sehr bekannt geworden. — Mit Palestrina hob unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor.

Es wird hier rechten Ortes, ja notwendig sein, tiefer in das Wesen der Komposition dieses Altvaters der Musik einzugehen. — Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. — Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärm-

lichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (musica dell' altro mondo). Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den Canto fermo; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, daß Palestrina nach damaliger Sitte bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgend eines Instruments schrieb; denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. — Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt in unserer Verweichlichung so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehilflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des Gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten die Kraft des Gesanges bricht, indem sie ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. — Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig — echt christlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona[23]) und unser Dürer; sein Komponieren war Religionsübung. Reichardt hat im fünften Stück seines Kunstmagazins[24]) ein herrliches, vierstimmiges Gloria aus einer Messe von Palestrina abdrucken lassen, das alles Gesagte bestätigt. Der Verfasser hat in diesem Augenblick Palestrinas Responsorien vor sich, die in den drei letzten Tagen der Karwoche vom Chor gesungen wurden. Die Responsorien des Chors unterbrechen nämlich den Canto fermo der Priester, und tragen so, mit diesem wechselnd, die Leidensgeschichte Jesu in biblischen Worten vor. Eben diese Einrichtung findet auch, nur auf andere Weise, bei dem Miserere

statt, und es sei dies nur beiläufig für die mit dem katholischen Kultus Unbekannten bemerkt. Um den Canto fermo, dessen schon früher gedacht wurde, im Beispiel dem Leser vor Augen zu bringen, möge hier der Teil eines uralten gregorianischen Gesanges stehen, sowie sich später die Gelegenheit zum Einrücken eines Palestrinaschen Responsoriums darbieten wird.



Ist nun der hohe, einfache Stil Palestrinas der wahrhafte, würdige Ausdruck des von der inbrünstigsten Andacht entzündeten Gemüts; ist die Kirche seine wahre, einzige Heimat, so nimmt es nicht wunder, daß er so lange sich erhalten mußte, als die Kirche in dem vollen Glanz ihrer ursprünglichen Hoheit und Würde strahlte. Das berühmte zweichörige Miserere von Allegri[25]) ist noch ganz in dem Stil des Palestrina geschrieben, wiewohl es an Kühnheit und Kraft diesen Werken nachsteht und, unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wohl durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der sixtinischen Kapelle entstanden sein mag, sogar Leos[26]) späterem Miserere weichen muß. —

Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu sein, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Kompositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefern Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstil blieb, zeigen die Werke eines Caldara[27]), Bernabei[28]), A. Scarlatti[29]), Marcello[30]), Lotti[31]), Porpora[32]), Leonardo Leo, Vallotti[33]) u. a. Noch war es in der Ordnung, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung

übertäubt wurde. Zu weit würde es für den Raum dieser Blätter führen, und die nur zum Verständnis dessen, was über das Verhältnis der alten zur neuen Kirchenmusik gesagt werden soll, nötigen Andeutungen würden sich zur pragmatischen Geschichte der Kirchenmusik ausdehnen, wenn das stufenweise Übergehen in den neueren und neuesten Stil durch die Folge der Meister und ihrer Werke gezeigt werden sollte; es sei daher vergönnt, nur noch einzelnes über jene alten Meister, die ewig unsere Muster bleiben werden, und deren herrliche Periode wohl bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reicht, zu sagen. —

Unter den älteren Meistern jener Periode leuchtet der große Alessandro Scarlatti mächtig hervor. Bekanntlich schrieb er schon am Ende des 17. Jahrhunderts mehrere Opern.[34]) Wie wenig Einfluß aber damals das Theater auf die Kirche hatte, oder vielmehr: wie es dem Meister gar nicht in den Sinn kommen konnte, weltlichen Prunk ins Heiligtum zu tragen, zeigen die Kirchenwerke dieses Komponisten, die, unerachtet ihres melodischen Schwunges, doch rücksichtlich der kühnen Akkordenfolge und der inneren Kraft sich an Palestrinas Werke anschließen. Der Verfasser hat eine fünf- und siebenstimmige alla Cappella, ohne alle Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vor Augen, die zu Anfange des 18. Jahrhunderts (1703) komponiert und ein Muster des wahren, mächtigen Kirchenstils ist. — Ebenso herrlich sind Leos Werke, und wer möchte nicht, außer dem großen Händel, noch unsern tiefsinnigen Sebastian Bach zu der heiligen Schar jener Periode rechnen? Seine Messe für zwei Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen gehört zu den wenigen klassischen Kirchenkompositionen, die durch den Stich ins größere Publikum gedrungen sind.[35]) — Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Kompositionen aller der genannten großen Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nötig, daß die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft treten und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens sein

sollten. Daher tragen jene Werke das Gepräge der Wahrhaftigkeit und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung; keine gesuchte Spielerei und Nachäffung entweiht das rein vom Himmel Empfangene; daher kommt nichts vor von den sogenannten frappierenden Modulationen, von den bunten Figuren, von den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betäuben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke, und daher wird nur von Werken dieser Meister und der wenigen, die noch in neuester Zeit treue Diener der von der Erde verschwundenen Kirche blieben, das fromme Gemüt wahrhaft erhoben und erbaut. Mag hier noch einmal der Name des herrlichen Fasch stehen, der im ganzen Sinne des Worts ein Meister der alten frommen Zeit war, und dessen tiefsinnige Werke nach seinem Tode von der leichtsinnigen Menge so wenig beachtet wurden, daß die Herausgabe seiner sechzehnstimmigen Messe aus Mangel der Unterstützung nicht einmal zustande kam! — Das Ärgste in dieser Hinsicht ist indessen in der neuesten Zeit geschehen, wiewohl, wie oben schon bemerkt wurde, früher die Verweichlichung der Melodie nach und nach eintrat.

Ehe der Verfasser tiefer eingeht in die Ursachen des allmählichen Verfalls der Kirchenmusik, glaubt er, daß es dem Leser interessant sein müsse, mit einem Blick den allmählichen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit zu übersehen, und er gibt daher zwei Beispiele verschiedener Perioden, die noch nicht einmal bis in die neueste Zeit reichen und also das eigentliche Arge, was geschehen, noch unberührt lassen.

Palestrina lebte und schrieb im 16. Jahrhundert (geb. 1529)[36]), Valotti im 18. (geb. 1705)[37]); hier sind zwei Responsorien dieser Meister über dieselben Worte.[38])

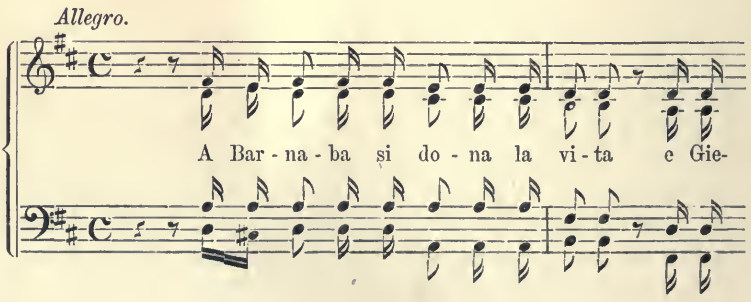
Wer fühlt nicht den Abstand, und wer bemerkt nicht in Valottis Komposition doch noch der Kirche angemessene Würde und Einfachheit?

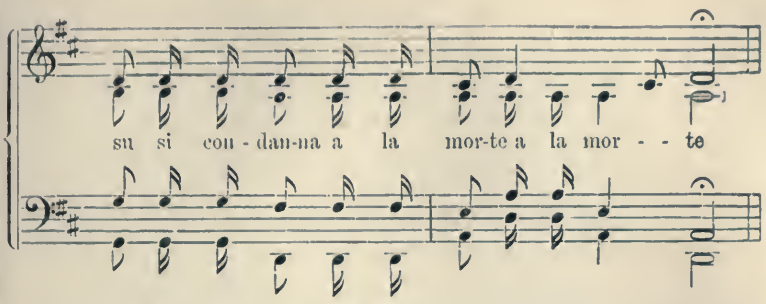
Leonardo Leo ist geboren ums Jahr 1694[39]), Sarti[40]) im Jahre 1729, beide haben ein Miserere komponiert, und das Sartische ist überdem noch berühmt geworden. Hier ist die Komposition über die Worte: Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam.[41])

Wie kräftig, wie erhaben ertönt Leonardos Chor, und wie weichlich nimmt sich die Sartische Komposition dagegen aus! —

Bisher war nur von der Kirchenmusik in ihrem eigentlichsten Wesen, wenn sie nämlich selbst Kultus ist, die Rede; schon in früher Zeit entstand aber das geistliche Drama, und so wurde eine Kirchenmusik gebildet, die, ohne Kultus zu sein, als geistliche Oper das Gemüt mit den Gegenständen der heiligen Geschichte erfüllen und so Erbauung, religiöse Erhebung des Geistes, bewirken sollte; späterhin aber wohl den ersten Anlaß zum Verfall des wahren Kirchenstils gab. Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.

Zu den ältesten Werken dieser Art, die, rücksichtlich der melodischen Ausbildung, auf einer hohen Stufe stehen, gehören unstreitig die Oratorien von Caldara, der am Schluß des siebzehnten Jahrhunderts und im Anfange des achtzehnten lebte und komponierte. Ein hohes bewunderungswürdiges Oratorium Caldaras ist z. B. das geistliche Drama Morte e sepoltura di Cristo[41]). Die Einrichtung dieses Oratoriums, in dem Rezitative mit Arien, Duetten, Chören wechseln, ist ganz dieselbe, wie sie damals in den Opern stattfand: nur mochten sich die geistlichen Dramen durch größeren Reichtum der Chöre auszeichnen. Manches in diesem Oratorium ist ganz dramatisch gehalten. So z. B. kommt eine Turba di Popolo[42]) darin vor, die das Rezitativ zweimal hintereinander unterbricht und in folgender Art ausgedrückt ist:[43])





Außer der herrlichen, wundervollen, harmonischen Ausarbeitung der Chöre sind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem Innersten kommende Frömmigkeit atmen, nicht genug zu beachten. Selbst die uns jetzt dürftig erscheinende Instrumentierung ist voll hohen Geistes und Sinnes, und man erkennt schon den Keim des überschwenglichen Reichtums, der sich in der Instrumentalmusik der neueren Zeit aufgetan hat. Gleich z. B. die erste Arie über die Worte:

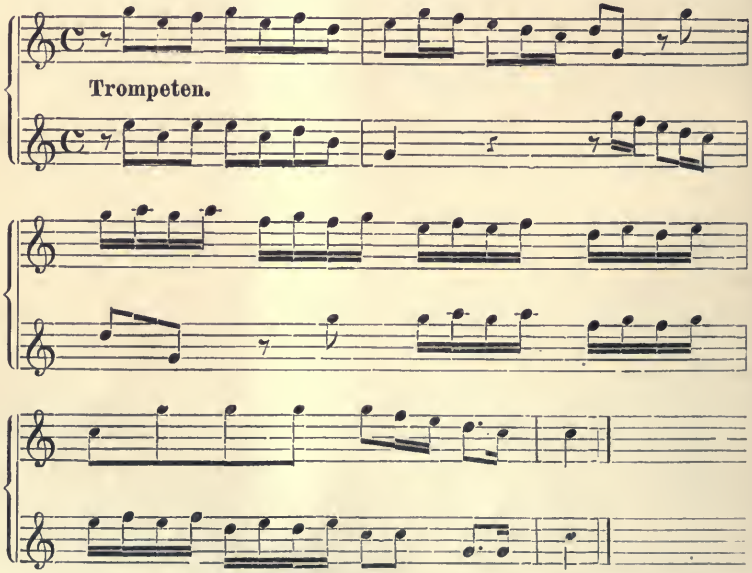
deh scorgiete o mesti lumi
l'alma afflitta in onde amare
or ch'è estinto il mio signor etc.[44])

wird nur von zwei Violen begleitet, die die Akkorde anschlagen, während die Fagotts mit den Bässen eine Figur imitieren, die erst in den letzten acht Takten von den Violinen aufgegriffen wird.

Das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama halten in gewisser Art die berühmten Psalmen des Marcello, die größtenteils zwei- und dreistimmig, seltener vier- und fünfstimmig, bloß mit Begleitung des Basses gearbeitet sind. Dieses tiefsinnige Werk steht wohl an der Spitze jener geistlichen Hymnen, die später so vielfältig komponiert wurden, wie z. B. die Litaneien von Durante,[45]) das Stabat mater von Pergolese,[46]) das sogenannte Miserere von Jomelli[47]): Pietà, Pietà, Signor[48]) u. a. Zu weit würde es führen, tiefer in jenes große Werk des berühmten Marcello einzugehen: nur so viel sei bemerkt, daß ein Schatz von melodischer Wahrheit und Kraft darin geborgen, der immer mehr in

voller Glut hervorleuchtet, je schärfer man das Ganze und das einzelne ins Auge faßt. —

Nach diesen Meistern (Palestrina, Caldara, Marcello ꝛc.) stieg mit dem melodischen Reichtum auch der Prunk der Instrumente, und es ist wohl nur zu gewiß, daß die Theatermusik dazu Veranlassung gab, der das Oratorium den Eintritt in die Kirche geöffnet hatte. Schon sehr früh wurde den Saiteninstrumenten ein Blasinstrument hinzugefügt, dessen Ursprung sich in das tiefste Dunkel des Altertums verliert, und, unerachtet es noch in der Form vorhanden, doch von bequemeren, wohlklingenderen verdrängt oder vielmehr in eine ganz andere Region verwiesen worden ist — nämlich die Trompete. Wie man damals (am Ende des siebzehnten Jahrhunderts) die Trompete brauchte, mag eine Stelle aus einem Tedeum von Ziani[49]) beweisen:



Daß die Trompete, wie sie jetzt von den Komponisten gebraucht wird, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen hat, ist nicht

zu leugnen. Außer der Trompete verstärkt das Fagott meistenteils nur den Baß, so wie die Hoboen die Violine, im Unisono gehend, verstärkten; im dreistimmigen Satz vertrat die Viola die zweite Violine, da diese mit der ersten in Einklang gesetzt war.

Viel reicher in der Instrumentierung als sein Vorgänger war Händel: doch lebte in den Werken des hochherrlichen Meisters der Geist der Frömmigkeit und Wahrhaftigkeit; und wer denkt nicht hier an seinen Messias, an das Oratorium aller Oratorien, rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit und der ergreifenden Würde und Kraft? Wer möchte da das kleinste Thema finden, das, unerachtet des melodischen Reichtums, ja mancher musikalischen Malerei, im höheren Sinne genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte? — Diesem hohen Meister schließt sich der unsterbliche Hasse, wenngleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an. — Eines wenig bekannten Werkes von Händel darf hier Erwähnung geschehen, das zwar an Kraft und Würde dem Messias gar nicht gleichzustellen ist, da schon die dramatische Einrichtung des Ganzen dem im Wege steht, aber doch so manches Herrliche, Unvergleichliche enthält. Dies ist das Oratorium: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus[50]), das einzige, welches Händel ursprünglich deutsch komponierte, und das nur jetzt der Änderung des hin und wieder zu niedrigen, gemeinen Textes bedürfte, um aufs neue mit der größten Wirkung aufgeführt zu werden. (In Gerbers[51]) Tonkünstler-Lexikon ist dieses Oratorium unter Händels Werken nicht aufgeführt, und es ist dasselbe überhaupt in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Haydn bekam bei seiner Anwesenheit in London die Originalpartitur von der Königin von England zum Geschenk, und diese Partitur befindet sich wahrscheinlich mit dem übrigen handschriftlichen Nachlaß Haydns im Besitz des Fürsten Esterhazy. Von Haydn erhielt die Härtelsche[52]) Handlung in Leipzig eine Abschrift jener Originalpartitur, und so besitzt Hr. Härtel jenen seltenen Schatz, dessen Mitteilung durch den Druck — sollte es auch nur der Chöre sein — jeden Verehrer wahrer Kirchenmusik, vorzüglich aber den in

die heilige Tiefe der Tonkunst eingehenden Musiker auf das höchste interessieren müßte. Nur der Abänderung des Textes, der hin und wieder zu sehr in das Gemeine und Geschmacklose fällt, bedürfte es, wie schon oben erinnert worden. D. Verf.)

Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beinahe vergessene Fux[53]), und man begreift, daß nach seiner Art, zu setzen, seine Opera seria[54]) „Virtù e costanza“[55]), die von einem ungeheuern Orchester im Freien aufgeführt wurde, von großer Wirkung sein mußte.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßigkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärerei gleichen Schritt haltend und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den katholischen Kirchen den Kultus bildet, die Messen, Vespern, Passionshymnen usw. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für eine Opera seria zu seicht, zu würdelos gewesen sein würde. Mag es hier unverhohlen gesagt werden, daß selbst der in seiner Art so große, unsterbliche J. Haydn, selbst der gewaltige Mozart sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm komponierte, sind beinahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen; und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat. So körnig, so tief oft Haydn die Worte des Hochamts gesetzt hat, so vortrefflich die harmonische Ausarbeitung ist: so gibt es doch beinahe keines dieser Werke, das ganz frei von manchen Spielereien, ja von mancher der Würde des Kirchenstils ganz unangemessenen Melodie wäre, und selbst daß der Meister die menschliche Stimme zuweilen gar zu sehr als Instrument behandelt, welches man ihm mit Recht vorwirft, fließt aus dem gar zu Hüpfenden

Springenden des melodischen Ganges. Daß die Schöpfung durch aus kein im reinen Kirchenstil durchgehaltenes Oratorium ist, wurde von denen, die jenen Stil wahrhaft im Innern tragen, längst erkannt: indessen tut man dem Meister großes Unrecht, wenn man seinen beiden Werken, der Schöpfung und vorzüglich den Jahreszeiten, den Maßstab der reinen Kirchenmusik anlegt. Das pedantische Sichten und Klassifizieren in der Kunst tut selten gut. Jene Musik des Meisters bezieht sich in keiner Weise auf kirchlichen Kultus, und jene Oratorien sind nichts anderes als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben — die Welt — in der Musik aufgegangen. Nur in beengter Ansicht genommen, sind die Jahreszeiten manchem in schiefem Lichte erschienen. Es gibt kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den Jahreszeiten musikalisch aufgestellt hat, und selbst manche geniale Spielerei färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt, die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Sein ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur insofern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Individualität des Meisters sich auch hier wie vorzüglich in seiner Instrumentalmusik in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausspricht: aber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen.

Sind nun, auf die reine Kirchenmusik zurückzukommen, auch die Haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft heiligen, von der Erde verschwundenen Musik durchaus nicht Muster des Kirchenstils zu nennen: so versteht es sich doch von selbst, daß sie über die neuesten Produktionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewohl sie freilich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Tür und Angel öffneten. Wie oft wurde der große Haydn nachgeahmt oder vielmehr nachgeäfft: aber bloß an der Schale nagten die sogenannten Kirchenkomponisten, ohne den Kern

zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchenkompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des katholischen südlichen Deutschland und in Böhmen und Schlesien hörte. — Mancher sonst wackre Komponist verleugnete sich, sowie er es unternahm, ein Kirchenstück zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht merkwürdig, daß selbst ein neuerer, tiefsinniger, in die Harmonik tief eingeweihter Meister nicht mehr im Kirchenstil leistete. Cherubinis dreistimmige Messe, soviel Geist und Kunst übrigens daran verwendet, erfüllt doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik, da mehrere Sätze ganz theatralisch sind. — Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist ist der wackre Michael Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft. —

Diese Andeutungen — denn nur dafür wünscht der Verfasser, daß man alles bisher Gesagte ansehen möge — reichen hin, die Resultate dessen, was in der jetzt angebrochenen Zeit für die Kirchenmusik geschehen kann, aufzustellen. — Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne wie Palestrina, Leo und auch wie später Händel u. a. — Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler. Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, komponiert jetzt ebensowenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raffael, Dürer oder Holbein malt. Indessen bieten beide Künste, Malerei und Musik, rücksichtlich ihres Fort- oder Weiterschreitens in der Zeit verschiedene Ansichten dar. Wer mag daran zweifeln, daß die großen Maler jener alten Zeit in Italien es bis zur höchsten Stufe der Kunst gebracht hatten? Die höchste Kraft und Anmut lag in ihren Werken, und selbst in technischer Fertigkeit übertrafen sie die neuen Meister, die in jener Hinsicht vergebens darnach streben, sie zu erreichen. In Zeichnung, Kolorit — kurz in jedem der Teile, die sich zum vollendeten Ganzen bequem zusammenfügen müssen, sind die alten Meister den

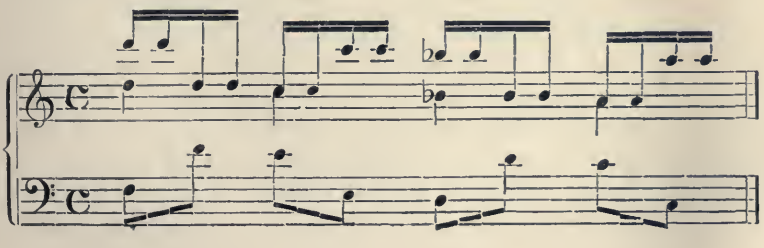
neuern überlegen, und der Vorurteilsfreie wird dies in jeder Galerie, die alte und neue Gemälde zusammenstellt, bestätigt finden. Mit der Musik ist es aber anders. Der Leichtsinn der Menschen konnte den waltenden Geist nicht aufhalten, der im Dunkeln fortschritt, und nur der tiefer Eindringende, der seinen Blick abwandte von dem sinnverwirrenden Bilde, in dem die von allem Heiligen und Wahrhaftigen losgerissenen Menschen sich bewegten, wurde die Strahlen gewahr, die, des Geistes Dasein verkündend, durch das Dunkel brachen, und glaubte an ihn. Das wunderbare Streben, jenes Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Sein in ihm, unsere überirdische Heimat zu erkennen, das sich in der Wissenschaft offenbart, wurde durch die ahnungsvollen Töne der Musik angedeutet, die immer vielfältiger und vollkommener von den Wundern des fernen Reichs sprach. Es ist nämlich wohl gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahnten, sowie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen.

Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten eine neue Kunst, deren erster Keim sich wohl eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte. Daß der Leichtsinn, der Unverstand mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete, daß endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist so herrlich offenbarte. Wahr ist es, daß beinahe in eben dem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde, und daß mit dieser Vernachlässigung, die von den Komponisten ausging, jenes völlige Ausgehen der guten Chöre, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Klöster usw.) herrührte, gleichen Schritt hielt; daß es unmöglich ist, jetzt zu Palestrinas Einfachheit und Größe zurückzukehren, wurde schon gesagt: inwiefern aber der neuerworbene Reichtum ohne unheilige Ostentation in die Kirche getragen werden darf, das fragt sich noch. —

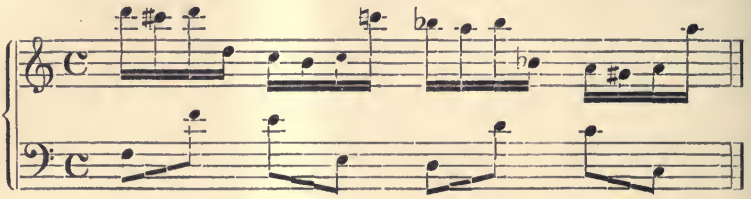
Dem jungen Komponisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte

man nur antworten, daß er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne, und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen und von den Wundern des himmlischen Reiches in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja ob sein Komponieren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sei, die wie in andächtiger Entzückung aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft sein. Jede äußere Anregung, jedes kleinliche Bemühen um irdischen Zweck, jedes eitle Trachten nach Bewunderung und Beifall, jedes leichtsinnige Prunken mit erworbener Kenntnis führt zum Falschen, zum Unwürdigen. Nur in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüt wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die Gemeinde zur Andacht entflammen. — Ist der junge Komponist nicht durch den Leichtsinn der Welt verdorben, so werden ihn die Werke der alten Meister auf wunderbare Weise erheben; ja, er wird es fühlen, wie das, was im eigenen Gemüte nur wie verworrene Ahnung lag, sich zum klaren Anschauen verdeutlicht. Das Studium des Kontrapunktes ist nichts als die jedem, der ein Gebäude aufführen will, zu erwerben nötige genaueste Kenntnis der innern Struktur: aber das tiefe, anhaltende Studium der Werke großer Meister wohl nur das, woraus der Künstler die Kraft des Bildens schöpfen oder vielmehr in das lebendige Wirken rufen muß. Nicht genug kann daher der mit kindlichem, frommem Gemüt begabte Künstler jene Werke der alten Meister sich so zu eigen machen, daß er sie selbst ganz in Sinn und Gedanken trägt: dann wird ihm bald jeder fremdartige, unheilige Prunk leer und schal erscheinen und er nie versucht werden, sein Werk damit zu putzen. — Die Erfindung der echtkirchlichen Melodien ist das, woran jeder nicht wahrhaftige Komponist scheitert — der Probierstein des innern Gemüts. Alles harmonische Ausarbeiten, dem Kirchenstil gemäß, verbirgt nicht das profane Thema; so kann eine im theoretischen Sinn rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmäßig sein; so können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Konzertsaal oder dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr nach seinem ursprünglichen

Charakter ins Licht stellen. Aber freilich muß ja auch eben die Melodie rein aus dem frommen Gemüte strömen; hier läßt sich nichts künstlich hervorrufen, hier gilt nur die wahre Begeisterung. — Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, da es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet. Jene bunten, krausen Figuren, vorzüglich in den Saiteninstrumenten, die wie aufgeklebte, knisternde Goldflitter die Ruhe und Haltung des Ganzen stören, die den Gesang übertäuben und vorzüglich in dem hohen, gewölbten Dom nur ein verwirrendes Geräusch machen, sind aller Kirchenmusik fremd, und nur der Unverstand kann sich ihrer bedienen; sowie alle weichlichen Konzertmelodien in der Kirche unkräftig und würdelos klingen. Allerdings ist es richtig, daß in starken Sätzen für die Violinen die geschwinden Noten von vieler Wirkung sind: aber dann ist das bloße Brechen der längeren Noten in geschwindere, z. B. der Viertel in Sechzehnteile für die Kirche offenbar besser als jede andere, jede krause Figur. Zum Beispiel:



Dieselbe Stelle auf folgende Weise instrumentiert:



streift mit den durchlaufenden, dissonierenden Tönen schon an das Theatralische und klingt in der Kirche verworren. Überhaupt sind wohl in der Kirche diejenigen Figuren die schicklichsten, die ohne dissonierende Noten bloß den Grundakkord durchlaufen, da sie der Kraft und Deutlichkeit des Gesanges am wenigsten Eintrag tun, vielmehr die Wirkung oft um vieles verstärken. — Daß die Blasinstrumente sich oft herrlich dem Gesange anschmiegen, und daß in ihrem Gebrauch die Meister der neuesten Zeit manches entdeckten, was man in alter nicht ahnte, mag niemand leugnen. Hier darf wohl das Meisterwerk nochmals erwähnt werden, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentierung, den neuen Kirchenkomponisten als Muster dienen kann: das tiefe, überschwenglich herrliche Requiem von Mozart. Das Tuba mirum mag vielleicht der einzige Satz sein, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt die Musik überall reiner Kultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Akkorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selbst sind in ihrer eigentümlichen Würde und Kraft. — Das Requiem, im Konzertsaal ausgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball! — Freilich ist der große Verfall der Kirchenmusik im katholischen Deutschland und selbst in Italien daran schuld, daß die Werke der alten, hohen Meister gar nicht mehr oder nur auf unwürdige Weise gehört werden, und nur noch im Konzert darf man hoffen, wenigstens einigermaßen würdig manches ältere klassische

Werk zu hören! Abgesehen davon aber, daß die für den Kultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt — denn diese Musik ist ja der Kultus selbst, und daher eine Missa im Konzert, eine Predigt im Theater: so ist es auch unmöglich, daß bei Konzertaufführungen, selbst guten, das Gemüt, durch tausend Dinge zerstreut, so in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feierlichen Kultus. Das Hervorrufen der alten Werke ersetzt daher keineswegs ihr Verschwinden aus den Kirchen. — Dem gänzlichen Verfall des Gesanges scheint durch die lobenswerte Einrichtung der Singakademien Einhalt zu geschehen; sollen indessen diese Akademien auf die Kirchenmusik von wahrem Einfluß sein, so müßten sie nicht Privatunternehmungen bleiben, sondern in religiöser Form vom Staate gebildet und unterstützt werden. An katholischen Orten würden dann diese Akademien den kirchlichen musikalischen Kultus, in evangelischen Orten aber oftmals Kirchenmusiken während des Kultus ausführen. Von Konzerten in der Kirche, die man gegen einen Eintrittspreis besucht, ja wo es oft, wie im Theater, geringere und höhere Plätze gibt, Parterre und Galerie, dürfte dann als etwas ganz Unwürdigem, aller christlichen Frömmigkeit Entgegenstrebendem nichts mehr stattfinden, und der heilige Ort nicht mehr zum Tummelplatz der Arroganz und Ostentation entweiht werden. Selbst die Übungen dieser Akademien könnten an heiligen, geweihten Orten gehalten werden und so aus ihnen sich Konservatorien bilden, wie sie sonst in Italien bestanden, und aus denen die großen Meister der damaligen Zeit hervorgingen. Es ist richtig, daß der evangelische Kultus eigentlich dem wahrhaft Musikalischen entgegenstrebt: aber mit dem Wiederaufblühen wahrer Kirchenmusik würde der Zeitgeist hier auch das Herrliche, Erfreuliche bilden, und die heilige Musik auch wieder eindringen in den Kultus der evangelischen Gemeinde.

Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage. Für Tonkünstler und Komponisten, ja für jeden echten Verehrer der wahren Kirchenmusik wäre nichts erfreulicher, als

wenn die Werke der alten Meister, die nur wie verborgene Schätze selten hin und wieder anzutreffen sind, durch Druck und Stich in das Publikum kämen; und sollte es anfangs auch nur bruchstückweise, etwa in der Form des Reichardtschen Kunstmagazins geschehen. Denn selbst diese Anregung dürfte nicht ohne die ersprießlichsten Folgen bleiben. Wie mancher junge Komponist kennt einen Palestrina, Leonardo Leo, Scarlatti nur dem Namen nach, und seine individuelle Lage verhindert ihn, sich die Abschrift ihrer selten gewordenen Werke zu verschaffen; und doch würden ihn erst jene Werke über die wahre Kirchenmusik aufklären. — Die Leichtigkeit, sich jene Werke zu verschaffen, würde aber auch selbst manche Aufführung erzeugen, die sonst unterblieben wäre. —

Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten, hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tobenden Geräusch des ausgelassenen, wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist, und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt. —

3. Oratorium „Christus, durch Leiden verherrlicht"

von August Bergt[56])

Die Erscheinung eines Werkes für die Kirche und vorzüglich eines Oratoriums ist jetzt etwas Seltenes. Um so mehr ist es zu beachten, wenn ein wahrer Komponist mit den tieferen theoretischen

Kenntnissen, die nun einmal, um im Kirchenstil zu schreiben, unerläßlich sind, reichlich ausgestattet, es unternimmt, in diesem verarmten Fache zu arbeiten.

In alter Zeit begeisterte den Musiker ein wahrhaft frommer Sinn und, die Geheimnisse der Religion lobsingend und preisend, schien der dem Irdischen entrückte Geist das Heiligste zu ahnen, ja der verheißenen Seligkeit schon hienieden teilhaftig zu werden. Die heilige Musik erweckte in dem Menschen ein höheres Sein, und die Kraft, das, was im Innern erklungen, auszusprechen, war wie ein herrlicher Lohn der wahrhaften Erkenntnis und des wahrhaften Glaubens den Geweihten verliehen. Wie so wunderbar, so geheimnisvoll, gleich einer Musik aus einer andern Welt, ertönen uns die höchst einfachen, choralartigen Gesänge der Allegri, Perti, Durante, Benevoli u. a. m. Dieser einzig wahre, hohe Kirchenstil mußte verloren gehen, sowie Lebensweise und Sitte, ja manche kirchlichen Neuerungen der religiösen Tendenz, die aus dem Innern entspringen muß und sich nicht aneignen läßt, entgegenstrebten. Selbst der reiche Schmuck, den die Musik erhielt, war jenem Stil zuwider. Aber ungeachtet der große Händel diesen Schmuck in seinen Oratorien nicht verschmähte, so ist es doch die wahre religiöse Begeisterung, die in seinen geistlichen Werken glüht und das Gemüt zu dem Göttlichen emporhebt. Händel unternahm es, das große, wunderbare Geheimnis unserer Religion in Tönen zu verkünden, und so entstand das Oratorium aller Oratorien — der Messias. Wie das Innere des Geistes so ganz von der überirdischen Größe des Gegenstandes erfüllt war, zeigt schon der Umstand, daß er jeden andern Text, der vielleicht so, wie viele andere, die später komponiert wurden, recht eigentlich ins Drama gefallen wäre, verschmähte und sich streng an die kräftigen Sprüche der Bibel hielt, die das Werk der Erlösung von der Verkündigung des Heilandes durch die Propheten bis zur Vollendung in erhabenen Worten aussprechen. So unterschied sich der Messias schon in Hinsicht des Textes von den übrigen Oratorien desselben Meisters. Es gibt darin keine bestimmten Personen, die, in dramatischer Handlung zusammentretend, sprechen, und ebensowenig werden Begebenheiten, die das

große Werk in sich schließt, auf frostige Weise erzählt; und doch geht alles lebendig bei der Seele des Zuhörers vorüber, daß er mitten in den Erscheinungen jener Zeit wandelt und selbst sich unter dem Volke befindet, das alle Empfindungen, die die sichtbarlichen Wunder in ihm erregen, laut ausspricht. Wie so ganz aus dem Werke selbst nach dieser Einrichtung, da die Begebenheiten nach den Worten der Bibel angedeutet und zugleich ihre Wirkungen im Volke hervorgerufen werden, die Rezitative, Solos, Arien und Chöre entstehen, leuchtet ein, und Rez. ist überzeugt, daß nur auf diese Weise das Heiligste würdig gesungen werden kann, alles Dramatisieren dagegen, wenn es nicht ganz wider die religiöse Tiefe des Gegenstandes ist, doch sehr auf Abwege leitet, in welchen sich das Heilige bis zum Gemeinen und Alltäglichen verirrt. — Der hohe Standpunkt, von dem sonst in alter Zeit, vorzüglich in Spanien, mit inbrünstiger Andacht geistliche Schauspiele gesehen wurden, möchte leider uns wohl unzugänglich sein und bleiben und die Zwittergattung des dramatisierten Oratoriums jene wahrhaft grandiosen Schauspiele unmöglich ersetzen können. Nur die Einrichtung des Textes, wie sie der Messias hat, ist nach des Rez. Meinung die einzig wahrhafte für Oratorien, die unmittelbar von dem höchsten Geheimnisse unserer Religion sprechen. Was nun aber die Musik betrifft, so versteht es sich von selbst, daß der Komponist sie aus der innersten Tiefe seines von Glauben und Liebe entzündeten Gemüts schöpfen müsse. Es wird nicht genug sein, das Alltägliche zu vermeiden, jeden Gedanken, der irgend an Profanes erinnern könnte, jeden weltlichen Prunk zu verbannen: nein, jeder Ton muß in religiöser Begeisterung empfangen sein; so aber das Ganze wie in göttlicher Weihe, das Hohe und Heilige verherrlichen und den Zuhörer mit wahrer Andacht erfüllen, daß er, dem Irdischen entrissen, sein Gemüt ganz dem Himmlischen zuwendet, das Glaube, Liebe, Hoffnung und Trost in seine Seele gießt. — Rez. meint, daß es diesem nach nicht sowohl eine schwere Sache sei, ein gutes Oratorium zu schreiben, als daß der Komponist sich streng prüfen müsse, ob sein Inneres in wahrer, hoher Andacht erglühe und die Begeisterung in ihm Töne und Melodien erwecke, die das Hei-

lige wunderbar verkünden, so daß der Zuhörer niemals an Irdisches und, um es recht bestimmt auszudrücken, an schon im profanen Leben Gehörtes erinnert wird. Daß viele Komponisten diese Prüfung nicht anstellen mögen oder im voraus genau wissen, wie es mit der innern Andacht beschaffen sei: hierin mag vielleicht mehr unsere Armut an wahrer Kirchenmusik ihren Grund haben als in dem Mangel theoretischer Kenntnisse, wie man sonst wohl glauben möchte ...

Die fugierten Chöre des vorliegenden Oratoriums zeugen von den tieferen theoretischen Kenntnissen, deren Rez. schon anfangs erwähnte, und er wurde um so mehr durch eben diese Fugen erfreut, als er sie in der Kirchenmusik durchaus nicht vermissen mag. Nicht dadurch, daß es nun einmal gewöhnlich, in der Kirche Fugen zu hören, glaubt er nämlich seine hohe Teilnahme erweckt zu sehen; sondern er findet darin einen tiefern Grund, daß durch das allmähliche Eintreten der verschiedenen Stimmen in den beständigen harmonischen Verschlingungen derselben auf das lebhafteste ein Volk oder eine Gemeinde dargestellt werde, deren Glieder, sonst in Meinung und Charakter merklich verschieden, doch wie von einer Idee begeistert, eins und dasselbe, nur nach ihrer individuellen Art, aussprechen. Die Figuren dieses magischen Bildes bewegen sich lebendig, und man steht unter ihnen, schauend die Begebenheit, von der sie ergriffen.

4. „Das Lied von der Glocke"

in Musik gesetzt von Andreas Romberg[57])

Eines der beliebtesten deutschen Gedichte erscheint hier mit Musik, für ein ganzes, vollständiges Orchester kunstvoll bearbeitet. Irren wir nicht, so ist dieses der erste Versuch solcher Art, der mit diesem allbekannten, wunderbaren Schillerschen Werke gemacht worden ist. Ob er, der große Dichter selbst je daran dachte, dieses Gedicht in Begleitung eines vollständigen Chores absingen zu hören, möchten wir nicht behaupten. Es dringt sich nämlich gleich anfangs die Frage

auf, ob wohl dergleichen größere, vornehmlich mit allem Prunk der Sprache, mit eher zu viel erhöhter Einbildungskraft ausgeschmückte, — ob wohl didaktische und zugleich erzählende Dichtungen geeignet sind, überhaupt in Musik gesetzt zu werden? Hier, wo der Dichter ganz allein so alles in allem ist, daß alles Hinzukommende ein Überfluß scheinen muß, und selbst die rhetorische Deklamation kaum ihren Punkt und Stand zu nehmen weiß; hier, wo Musik bloß Begleiterin sein soll und sich selbst ihrer Reize berauben muß, um ja nicht ihrer ernstern, strengern Schwester zu nahe zu treten, und wo es leicht ebenso unmöglich scheinen kann, dem Dichter von der einen Seite überall Genüge zu leisten, als von der andern, ihn nicht zu verdunkeln — hier, werden viele denken, wäre es wohl besser, nur den Deklamator, nicht aber den Komponisten aufzurufen, um einem versammelten Publikum die Schönheiten des erhabenen Produkts fühlbarer zu machen. Denn nach ganz anderen Wirkungen strebt der Tonkünstler, ganz verschieden ist das Ziel, das ihm vorschwebt, ganz anderer Mittel muß er sich bedienen, um seine Arbeit geltend zu machen — ganz anderer, als der Dichter in *solchem* Werk. Zur selbständigen Kunst ausgebildet, verschmäht es die Musik, als bloße treue Magd die Poesie zu begleiten, wie sie wohl einst getan. Nicht bloß dienend will sie sich dem Rhythmus, dem Worte des Dichters unterwerfen. Sie fühlt die eigene Kraft, die ihr beiwohnt, die Kraft, mit der sie auf das Menschenherz zu wirken fähig ist, und fordert daher von der Dichtkunst solche Ergießungen, die, in wenigern prunklosern Worten dahinfließend, ihr einen Stoff darbieten, den sie durch ihre Macht zur vollständigsten, lebendigsten, affektvollsten Darstellung ausbildet. Bloß in dem Liedchen *dienet* sie ihr noch und gibt in begleitenden Tönen ganz und unverändert das wieder, was jene dargeboten hat. Vielen entfuhren deswegen Klagen, entfuhren Rügen über den Verfall der Musik, die bei reiferm Nachdenken nur den nicht denkenden Tonkünstler treffen können. —

Doch wenn es gleich nicht zu leugnen ist, daß jede für ein volles Orchester, für Chöre und Arien berechnete Poesie ihre eigene Physiognomie haben müsse, um mit Vorteil zu erscheinen: so fehlt

es doch wieder nicht an Beispielen, wo beschreibende und belehrende Gedichte mit Wirkung, mit Beifall sich in dem musikalischen Gewande gezeigt haben. Um aus schon ältern Zeiten ein Beispiel anzuführen, nennen wir Miltons „Allegro und Penseroso“[55]), welches der große Händel, dem es übrigens nicht an Dichtern für seine Kompositionen fehlte, in Musik gesetzt hat, und welches wir in der Tat für eine seiner gelungensten Arbeiten halten. Darum wollen wir denn auch nicht länger bei der Frage verweilen, ob das Lied von der Glocke für einen vollständigen Musikchor hätte sollen bearbeitet werden. Die Form, in welcher es am besten gegeben werden sollte, mag uns zu einigen Bemerkungen führen. Der Komponist hatte hier zwischen der Kantate und der Liederform (im weitesten Sinne) zu wählen. Zu weit würde ihn erstere geführt haben — manches anderen, was eben diesem Gedicht nicht anzupassen gewesen wäre, noch zu geschweigen. Wir glauben, daß die Einrichtung, die Herr Romberg mit seiner Musik getroffen, eben nicht zu verwerfen sei. Kurze, liederartige Sätze, in welchen der erzählende Teil des Gedichts vorgetragen ist, wechseln mit Chören, welche das beschreibende desselben ausdrücken. Alle diese Sätze greifen in verschiedenen Ton- und Taktarten ineinander, so daß nur das Ende einen förmlichen Ruhepunkt darbietet. Diese der dramatischen sich nähernde Form erinnert an die Art, wie Finali in größern italienischen Opern nicht ernster Art einst geschrieben wurden, besonders an jenes schöne Ensemblestück, welches den vierten Akt der Zauberflöte eröffnet. Man muß gestehen, daß dadurch Leben und Mannigfaltigkeit in das Werk gebracht wurde und daß eine gedehntere, wenngleich erhabenere Musikgattung ihm minder vorteilhaft gewesen wäre ...

Wir denken, Herr R., wollte er nun einmal eben dieses Gedicht komponieren, hätte es in der Form einer großen Kantate, allenfalls wie Haydns „Jahreszeiten“, und in zwei bis drei Abteilungen schreiben sollen, oder auch, da er — nicht ohne Grund, wie wir bemerkten — eine der dramatischen sich nähernde Form gewählt, hätte er doch mit mehr überraschenden, neuern, — wo es am Platze war: mit launigen, ganz individuellen Gedanken sich hervortun sollen. Um

uns über letzteres deutlicher zu machen, möchten wir Beispiele aus älteren Meistern, besonders aus dem schon angeführten Händelschen Werke, das mit unserm vorliegenden so viele Ähnlichkeit hat, anführen, wenn wir nicht wüßten, daß dergleichen Sachen selbst dem größten Teile unserer Künstler unbekannt wären. Daher kommt es denn, daß gar viele ohne weiteres Kopfzerbrechen den jetzt angenommenen Formen folgen und sich damit selbst die Wege zu neuen Erfindungen wie zu ungewöhnlichen Effekten versperrten. Sähen sie, wie originell Händel z. B. das Geläute des Curfew — einer großen Abendglocke, die seit Williams des Eroberers Zeiten geläutet wird — geschildert, wie naiv dann wieder das Glockenspiel von Windsor, die Spiele der Landleute und so vieles andere, was wir übergehen müssen, ausgedrückt ist, ohne dabei ins Gemeine zu fallen, so müßte ja der neuere Tonkünstler, der doch für so etwas empfänglich sein muß, zur selbsteigenen Erfindung geweckt werden. Denn unmöglich wäre es doch gewiß nicht, ähnliche genialische Züge in moderner Form wiederzugeben; und wollte man selbst dies nicht, so müßte die nähere Bekanntschaft mit solchen früheren Werken in dem Komponisten, wie in dem Dichter das Lesen alter Poesien, manches Neue, das sonst in seinem Innern verborgen geblieben wäre, aufregen und klären, bestimmter, freier sich gestalten lassen. So würde sich denn auch allmählich für die Musik ein für alle Gattungen fest und sicher gestellter Stil erzeugen, der, weit entfernt, dem Künstler drückende Fesseln anzulegen, ihn nur fähig machte, sich in den gemessenen Bahnen sichrer, freier, schöner zu bewegen und der Erreichung seiner Absichten desto gewisser zu werden; wir würden für die Musik einen feierlichen, einen scherzhaften, epigrammatischen, launigen, einen naiven, einen sentimentalen Stil 2c. erhalten, so wie wir ihn für die Dicht- und Redekunst haben: und daß damit gerade dem, was man in jener Kunst jetzt vor allem sucht und liebt — dem geistreich Eigentümlichen, mancher neue und ein sehr erweiterter Spielraum eröffnet würde, zeigt sich von selbst. Statt dessen scheint man jetzt fast allgemein angenommen zu haben, diese oder jene, für diese oder jene Gattung beliebte und an sich auch nicht verwerfliche Form sei bloß beizubehalten und nach

Möglichkeit auszuschmücken; ja dies geht sogar bis auf die Beibehaltung fast alles Zufälligen — daß z. B. ein größeres Musikstück seinen Marsch, seinen Trauergesang, sein Hirtenlied u. dgl. haben müsse, unbeachtet ob Skythen oder Italiener, ob eine Dido oder Jungfer Röschen darin auftritt. Dabei fallen einem die Klöppelbrücken, die chinesischen Tempelchen u. dgl. ein, welche auch als feststehende Ingredienzen eines deutsch-englischen Gartens auf- und angenommen scheinen! Bequem wird freilich die Sache auf diese Weise: ob aber die Kunst selbst dabei gewinne, ob ihre Grenzen damit erweitert werden, ob überhaupt dies das Rechte oder wohl gar das Beste und Schönste sei — das möchten wir nimmermehr behaupten und würden unser Bedenken für die, welche es bedürfen, weiter auseinandersetzen, wenn eben hier der Ort dazu wäre.

Ehe wir aber die Betrachtungen, die das an sich verdienstvolle Produkt des Herrn Romberg in uns veranlaßte, schließen, legen wir noch einige Bemerkungen, die metrische Behandlung musikalischer Texte betreffend, dem weitern Nachdenken unserer deutschen Komponisten vor. Man ist gewöhnt, musikalische Poesie in Strophen, in geregelte, gereimte Versarten zu formen. Wie soll der Komponist es nun anfangen, um des Dichters Worte, in Töne gefaßt, wiederzugeben? Soll er überhaupt die Versart in seiner Rhythmik überall fühlbar machen? soll er im besondern auch genau die Länge und Kürze der Silben, wie der Dichter sie genommen, beibehalten? Ein heller Verstand, ein mit richtigem Gefühl von der Natur ausgestatteter Genius sieht oft weiter als lange Erfahrungen und mühsam kalkulierte Erfahrungen des Meisters. Lessing, ohne je Musiker gewesen zu sein, ja auch ohne besondere Liebe zur Musik besessen zu haben, sagt schon in dem 51. Stück seiner Literaturbriefe: Sie sehen, wie wenig es dem Musiker überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt ꝛc. Wie richtig, wie wahr! Ja, ja, in Prosa muß der Komponist oft auch den wohlklingendsten Vers auflösen, nicht des Dichters Silbenzählung darf er beibehalten! Er muß Deklamator im höhern Sinn, muß Redner sein, muß jenes Wort, jene Silbe, worauf dieser bei seinem lebendigen Vortrag seinen Ausdruck, seinen

Akzent legen würde, in seiner Arbeit herausheben; muß die mehreren oder wenigeren Mitlauter unserer Sprache in Betrachtung ziehen; darf nicht, wie der Dichter, die Silben hinzählen, muß sie erst freilich im Ganzen fassen, dann aber auch einzeln wirklich nach dem Genius unsrer Sprache messen. Wie wenig haben manche unsrer Komponisten dieses bedacht; wie oft folgen sie blindlings dem Versmaß; wie wenig studieren sie unsere Sprache, die freilich in dieser Hinsicht ihre Schwierigkeiten hat! . . .

Was wir hier angeführt haben, waren wir der Wahrheit der Kunst und selbst dem Werke und seinem Verfasser schuldig, die allgemeinern Betrachtungen aber über diese der Poesie und Musik wesentliche Sache, die in Deutschland noch wenig erörtert scheint, legen wir zur Prüfung, nicht zur ausschließlichen Anwendung auf dies Werk hin . . . Den Wunsch wollen wir aber nicht unterdrücken, da dessen Erfüllung für das Studium der Kunst so sehr vorteilhaft werden müßte — daß praktische Künstler von Geist und Talenten ihre etwaige Muße dazu verwenden möchten, sich die Gewandtheit zu erwerben, ihre Erfahrungen und ihre in der Ausübung der Kunst geschöpften Regeln für alle hier berührten und noch manche verwandten Gegenstände der Welt anzuvertrauen. Ihre Worte könnten über gar vieles nicht nur andern Praktikern, sondern auch uns dann mehr gelten als ein ganzes Buch theoretischer Untersuchungen . . .

5. „Die Macht des Gesanges"

von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt von Andreas Romberg

Dichter und Redner alter und neuer Zeiten haben sich fast erschöpft, den Gesang als die schönste Gabe, welche die Himmlischen dem Menschen verliehen, zu preisen. Es ist nur ein Gedanke, den sie hatten, eine Empfindung, von der sie ausgingen, und die sie, einstimmig über die Sache, nur verschieden in der Einkleidung, bald in weiteren Darstellungen, bald in kurzen, sinnvollen Sätzen ausdrückten.

Von Plato bis zu Wieland (besonders im 26. Bd. seiner Schriften, bei Göschen, S. 271), von Shakespeare bis zu Schiller, der selbst fast zu volltönend, um abgesungen zu werden, hören wir einen Preis der Macht des Gesanges. — So wunderlich aber es scheinen mag, so wahr ist es: es möchte wohl jedem schwer fallen, genau durch Begriffe zu bestimmen, was diese Weisen eigentlich unter dem Gesang (im engern Sinne), den sie so einmütig erheben, dachten; noch schwerer, daraus herzuleiten, wie es der Künstler angreifen müsse, um die allgemein wirkende Kraft desselben hervorzuzaubern. Eine zarte Pflanze ist er! Ein Hauch erzeugt und verscheucht ihn! Höchst verschieden seine Erscheinung, höchst veränderlich sein Einfluß! Marots[59]) Psalmen heilten vor zweihundert Jahren das Fieber; jetzt — es ist Rousseau, der das sagte — jetzt würden sie das Fieber verursachen. Was ist es denn also, das, an sich selbst so verschieden, so veränderlich, doch zu allen Zeiten das Menschenherz so innig gerührt und auch den Verstand, ja alle Kräfte des Gemüts in Anspruch genommen hat? —

Eine schöne Menschenstimme erregt schon für sich Aufmerksamkeit; sie spricht uns an, sie nimmt uns ein, wie ein schönes Gesicht, ebenfalls schon für sich. Auf unsere Affekte aber kann sie an sich nicht wirken, auch dann nicht, wenn sie mit aller Gewandtheit einer geübten Kehle ausgestattet, unsern lärmenden Beifall gewinnt. Und wäre nie etwas andres unter uns gewesen: Gedichte über die Macht des Gesanges würden schwerlich jemals erschienen sein. Durch andere Vorzüge, durch gewisse bestimmte Eigenheiten also muß sie wohl wirken. Der in uns lebende Geist spricht sich in ihr aus; was ihn reget, was er deutlich machen möchte, das geht in sie über. Nicht regellos läßt er sie herumschwanken. Durch Rhythmus wird sein bestimmtes Ebenmaß eingeschlossen, durch Melodie zur Selbständigkeit erhoben, und die Kantilena, dieses Eigentum der wiederhergestellten Tonkunst, gibt ihr jene Reize, jenes Eigentümliche, das unsere Seele ergreift. Aber diese Kantilena zu finden, ist eben das Schwierige. Rhythmus und Harmonie lassen sich erlernen: einen schönen Gesang in diesem engern Sinn, natürlich und ausdrucksvoll, kann man auch in der Schule des Meisters nicht immer antreffen. Wohl muß man

entweder selbst gesungen haben oder mit glücklichen Anlagen recht eigentlich für dies Fach geboren sein.

Ob es aber möglich sei, für deutsche Gedichte, die sie verlangen, eine ebenso sanfte, schmelzende Kantilena zu finden, als die Italiener sie für die ihrigen gefunden, möchte jetzt nicht zur Unzeit gefraget sein. Denn daß die Sprache, daß das Wort sie bestimmt, sie beschränkt oder begünstigt, ist keinem Zweifel unterworfen. Eine Melodie, eine Kantilena, kann nicht von Wirkung sein, wenn sie auch nur im geringsten das Maß der Silben unnatürlich verändert, wenn sie nicht genau, grammatisch und rednerisch, den Satz darstellt — wenn man auch von dem innern Geist, den sie allein ausdrücken kann, noch nicht sprechen will, da es sich, was diesen betrifft, ohnehin versteht. Was schon oft gesagt worden, mag hier noch einmal erinnert werden. Der Italiener *zählt* seine Silben nur, der Deutsche *mißt* sie, und *muß* es tun. Welchen mächtigen Unterschied muß nicht schon dieser Umstand in der Kantilena beider Sprachen hervorbringen? Von einem Schwarm Artikel, Hilfswörter und Bindungen wie von einem Fischbeinrock umgeben, schreitet unsere Sprache mühsam einher, ohne noch die Menge harter Mitlauter in Erwähnung zu bringen, die dem Sänger so große Hindernisse schaffen. Zwar harmonische Dichter wissen diese Anstöße zu vermeiden, wenigstens zu mäßigen: aber was haben musikalische Dichter je getan, was tun sie noch, um jenes Geschlepp soviel möglich von sich zu werfen? Wie soll man es überhaupt anfangen, um diese Kürze, dieses Ebenmaß zu erreichen, worin allein eine schön gefühlte, richtig ausgesprochene Kantilena in Anmut sich zeigen kann? Man sehe nur die nächste Arie aus Metastasio: welche Rundung, welche Bestimmtheit des Ausdrucks! Wie wenige Hilfs-, wie seltene Bindewörter, wie wenig Worte, wie viele Ideen! Bei alle dem unverkennbar Preiswürdigen, was für die höhere Ausbildung unsrer Sprache getan worden: was ist denn geschehen, sie mehr *musikalisch* zu machen? Ahmt man wohl Schillern nach, der Gedrängtheit und Harmonie in seinen Gedichten zu vereinen suchte? Aber ist es denn auch in dem Geist unsrer Sprache gegründet, durch den öfteren Gebrauch der Mittelwörter, den viele unsrer Schriftsteller ver-

suchten und bald wieder verließen, unsre Sprache zu runden und uns so mehr in dieser Hinsicht den Alten zu nähern? Wenn nun dies trocken befunden wird — wenn Teutonia keine Toga tragen will, wenn es beim alten bleiben muß: was soll der deutsche Komponist mit diesem Gepränge kleiner, nichtssagender Partikeln und dgl. anfangen? Weh ihm, wenn er Silbe für Silbe wie der Italiener seinem Dichter folgt; wenn er nicht kürzet, drängt, rundet, über das Nichtssagende hineilet und nur bei jenem Worte verweilet, das seinem Gesang Nahrung und Sinn gibt! Aber so wird ja sein Gesang mehr musikalische Deklamation als reine Kantilena werden? Wohl möchte dies häufig der Fall und auch mitunter die Ursache sein, daß deutsche Komponisten, denen die Natur die Gabe des Gesanges verliehen hat, erst im Auslande ihren Ruhm gründen konnten! Ihr Vaterland bot ihnen nicht Stoff dar, um ihn nach ihrem Sinne zu bearbeiten. So kam es also, daß die italienische Oper, uns an Sitte, an Sprache so fremd, nie ihre Herrschaft über uns verlor. Man hält sich an den Klang — denn wie wenige dringen in den Sinn der Sprache — um doch so wenigstens eine Kantilena zu hören, sollte man auch den Geist nicht fassen. — Schulzens[60]) Lieder, einst von Deutschland hoch verehrt, sind wie vergessen. Jeder greift lieber nach Kanzonetten, Arietten und dgl. aus italienischen Opern und Operettchen. Sie enthalten nämlich Gesang; erstere sind oft nur musikalische Deklamationen.

Mit einer Art Neugierde nahm der Schreiber dieses die benannte neue Komposition A. Rombergs in die Hand. Durch neuen, schön gebildeten Gesang — so dachte er bei sich — muß ja wohl die Macht des Gesanges versucht werden, sonst wäre es ja besser, der Fantasie des Dichters nicht vorzugreifen, und uns nicht aus der schönen Welt der Dichtung in die wirkliche zu versetzen, um hier Vergleichungen zwischen beiden anzustellen! Er las das Gedicht noch einmal durch, bildete wohl selbst einige Gedanken über die Art, es zu behandeln, in sich aus . . . Dann, meinte er, daß ein Musikstück, in welchem der Gesang herrschend, hervorstechend sein müsse, von der Instrumentalbegleitung ganz unabhängig und für sich allein bestehen

sollte, und er sah, daß dieses ganze Gedicht mit Ausnahme weniger Stellen von dem Orchester allein vorgetragen werden könnte, ohne dem Gesange viel Abbruch zu tun. Wo wollen wir denn hin mit unserm ewigen Gelärm der Pauken und Schmettern der Trompeten? Werden wir noch unser „Blühe, liebes Veilchen" mit einem Akkompagnement von Posaunen und Doppelfagotten geben? Wie wenig denkt man daran, der Menschenstimme ihr Recht widerfahren zu lassen! Wenn alles nur für Instrumentenspiel berechnet ist, wer wird am Ende noch singen mögen? — Eine andere Bemerkung drängt sich uns hier noch auf! Wie viele Städte in Deutschland sind noch, die ein vollständiges, gut geübtes Orchester aufzustellen imstande sind! Und — eine unangenehme Vorempfindung kündigt sich an — werden ihrer nicht noch weniger werden? Warum arbeiten wir so fast ausschließlich auf das, was wir bald selbst nicht mehr werden vollbringen können, und lassen das ungebildet, was um uns, was in uns ist? Wollen wir, wie die Korybanten, mit dem Getös unserer Zimbeln und Hörner die Armut unserer Melodien bedecken? . . .

Schreiber dieses muß das Geständnis ablegen, daß es der eifrige Wunsch, den guten Gesang unter uns mehr zu befördern und uns in dieser Hinsicht vom auswärtigen, unsrer Sprache wenig frommenden Einfluß loszumachen — daß es dieser Wunsch ist, der ihn bewog, über das vorliegende Werk weitläufiger zu sein und mehr auf Veranlassung desselben beizubringen, als er selbst sich erst vorgenommen hatte. Jede ausdrucksvolle Melodie, jede schöne Kantilena ist, nach seiner Ansicht, ein Gewinn für die Nation, bei welcher sie entstanden, und keine ist, nach seinem Wissen, eben hieran ärmer als die unsrige. Den Gesang unter uns mehr auszubilden und durch ihn auch auf die Sprache zu wirken, heißt das nicht Verfeinerung der Nation selbst sich zum Zwecke machen? Und steht nicht Musik, folglich Gesang — denn er ist ja vorzüglich Musik — immer in sehr enger Beziehung (auch Wieland sagt dies am angeführten Orte) mit den öffentlichen Sitten? — Möchten wir doch zur Besonnenheit zurückkehren, in unsern Busen greifen und einlenken auf unserer Bahn, die wir, einander blindlings nachahmend, ohne es zu bedenken, ob auch die Sache

des Nachahmens wert sei, durchlaufen! Vernachlässigen wir noch länger den Gesang, ist nur die Wirkung, die ein zahlreiches Orchester verschaffen kann, unser vorzüglichstes Augenmerk, so kann es nicht fehlen, der edlere Geschmack im Gesang muß sich immer mehr verlieren, und nichts werden wir am Ende übrig haben als französische Vaudevilles und italienische Kanzonetten, aufs Geratewohl mit passenden oder unpassenden deutschen Worten unterlegt. — „Aber wer lehret uns schöne Melodien dichten? Keine Kunstschule öffnet sich jetzt dem jungen Komponisten! Keine Anstalt nimmt ihn auf!" „Junger Künstler", sagt Rousseau[61]) in seinem Dictionnaire de musique (Art. génie), „ob der belebende Geist der Tonkunst in dir schlummere? Gehe hin und höre die Geisterstücke eines Pergolese, eines Durante, eines da Vinci!" (Möge jeder Kenner diesen neuere Namen unterlegen.) „Wenn dein Herz sich erwärmet, deine Brust sich reget, dein Auge unwillkürlich mit Tränen sich füllet, dann studiere und schreibe Musik. Bleibst du aber beim Anhören dieser Stücke kalt: Armer, dann bleibe zurück und — komponiere!" — Was er noch weiter sagt, brauchen wir nicht anzuführen. Nur daß man ältere Meisterwerke dieser Art hervorsuche, sich an ihnen erwärme, ihren Gesang sich eigen mache, unsere Sprache mehr studiere, unsere Musik mehr mit ihrem Geiste vereine, nicht mit leerem Schall den Gesang ersticke, ihn vielmehr zu erheben, uns näher zu bringen suche, — nur dies möchte ein Wort, nicht zum Überfluß gesprochen sein. Niemand hat je daran gezweifelt, daß würdiger Gesang allein das ist, was man in der Tonkunst das bleibende nennen kann, zu dem wir immer zurückkehren, auf den wir alles beziehen, ohne solchen alles übrige teils Ziererei und Laune des Moments oder doch nur etwas ist, das eine einzelne Stufe der Bildung bezeichnet, in jedem Fall etwas, das sich immer und zu jeder Zeit wieder verliert und nach ewigen Grundgesetzen, die unveräußerlich in uns liegen, wieder verlieren muß.

6. Joh. Seb. Bachs „Englische Suiten“[61])

(2. Heft)

Rezensent zeigt die Fortsetzung dieses Werks, worauf man ziemlich lange hat warten müssen, mit vielem Vergnügen an, teils um seiner, des Werks selbst, willen, teils weil diese Fortsetzung einen Beweis gibt, daß sich doch noch ausdauernde Freunde des großen Harmonikers und Helden echt-deutscher Musik finden. Eben dies Werk, wiewohl bei weitem nicht unter den gelehrten und auch nicht unter den originellsten des Meisters, ist doch reich an Schönheiten; und weil es leichter zu verstehen, auch leichter als die meisten andern auszuführen ist, wird es denen ganz besonders zu empfehlen sein, die sich an S. Bachs Weise noch nicht gewöhnt haben, aber daran gewöhnen oder wenigstens sie einigermaßen kennen lernen wollen. Diese mögen nur nicht ablassen, wenn ihnen selbst diese populären Sätze erst gar nicht recht schmecken wollen. Das kann bei der Eigentümlichkeit des Verfassers und bei der gänzlich verschiedenen Richtung, welche die Tonkunst in neueren Zeiten genommen hat, gar nicht anders sein. Aber ebensowenig kann es anders sein, als daß die ernsthaften, mit den rechten Ansichten zur Sache gehenden, nicht bloß flüchtiges Amüsement (ohne Beschäftigung des Denkvermögens) suchenden Freunde der Kunst darin Belehrung und Genuß finden werden, wenn sie sich nur erst beharrlich gleichsam hineingespielt haben. Daß dies letzte notwendig sei, auch dem sonst nicht Ungebildeten, wird um so weniger befremden, wenn man sich erinnert, daß es wohl jedem mit allen ganz eigentümlichen und durch lange Zeit und ganz veränderten Zeitgeschmack von ihm und seiner Weise getrennten Werken der Kunst oder der Wissenschaft nicht anders gegangen ist. Oder muß nicht jeder, der auf sich selbst geachtet hat und aufrichtig ohne Affektion und Vorurteil sprechen will, eingestehen, es sei ihm einstmals (um recht auffallende Beispiele anzuführen) Homer schwerfällig, kalt, monoton und selbst öfters langweilig, Plato weitschweifig, abspringend, dunkel und wunderlich, A. Dürer gemein, übertrieben, steif, ja sogar nicht selten ganz abgeschmackt und lächerlich vorgekommen? Und was

sind sie ihm geworden, nachdem er sich in sie hineingelesen, hineingesehen hatte! — Damit soll aber gar nicht behauptet sein, daß nicht auch S. Bach *seiner* Zeit manch Opfer gebracht hätte, besonders in dem, womit er sich damals als gefällig zeigen wollte, — in dem, was damals „galant" hieß; und eben dies hier genannte Werk, das mehr dem großen Publikum und nicht, wie z. B. das wohltemperierte Klavier, vornehmlich den Studierenden und Künstlern gewidmet war, enthält allerdings Stücke, die jetzt den wenig anziehen können, der nicht zugleich ein historisches Interesse an ihnen nimmt oder sie als Vorübungen zu den eigentümlichern tiefern und schwerern Bachschen Werken betrachtet (wir rechnen hierher vornehmlich in dieser Nummer die Allemande S. 8 und die Courante S. 9 f.).[62]) Aber was liegt nicht in dem ersten großen Satz für die Kunsteinsicht und in der Sarabande S. 10 f. zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wohl, daß gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sei, dürfe man an das Gefühl gar nicht denken. Solch eine vorgefaßte Meinung wird vergeblich durch Worte, und nur durch eigene, unmittelbare Anschauung bekämpft. Rezensent setzt daher die Sarabande, die hernach variiert wird, ohne irgend eine Anmerkung hierher, außer daß man sich an den veralteten Namen nicht stoßen, sondern das Stück nur schlechthin Andante nennen, übrigens aber es ganz genau, wie es steht, und vornehmlich auch mit sorgfältigster Beobachtung aller Bindungen spielen möge. Wer ihm alsdann noch keinen Geschmack abgewinnen kann — nun, für den sind auch die kleinern und leichtern Werke S. Bachs nichts: das tut aber ihrem Werte und dem Urteil der Kunstverständigen ebensowenig Eintrag, als wenn mancher Beschauer auch von einem der einfachern Dürerschen Bilder gleichgültig und vielleicht achselzuckend weggehet.

7. Über Symphonien

von C. A. P. Braun[63]) und J. W. Wilms[64])

In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgend einer größern Produktion; selbst die Ouvertüren der Opern bestanden meistens aus mehreren Sätzen und wurden Symphonia überschrieben. Unsere großen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart und Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, daß sie nun ein für sich bestehendes Ganzes und zugleich das höchste der Instrumentalmusik, gleichsam, wie Rez. sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente geworden ist. Der Komponist hat nun freien Spielraum, alle nur möglichen Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedenen Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen. Der Zuhörer erwartet dies auch, und schon daraus ergeben sich von selbst die Forderungen, die man mit Recht an Werke solcher Art macht. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als daß der Komponist, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos anreihen und verbinden, zu verleugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehe und zugleich die Instrumente einzeln und im auf mannigfaltige Weise gestalteten Chor glanzvoll hervortreten lasse . . .

Gut ausgeführt, wird die Symphonie ihre Wirkung nicht verfehlen, doch aber schwerlich einen recht tiefen Eindruck zurücklassen, welches, nach des Rez. Überzeugung, daher rühren mag, daß es dem Ganzen an einem bestimmten, festgehaltenen Charakter fehlt, der die verschiedenen Teile in ihrer innersten Verwandtschaft untereinander verbindet, so daß, wie in den Beethovenschen Symphonien, deren oft ganz heterogen scheinende Sätze bei näherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind — alles nur auf einen vorgesetzten Zweck hinarbeitet und sich zum Ausdruck einer innern Anregung des Gemüts verschmilzt. Diese Sätze sind, gleich den wundervollen Blüten, die aus den grünen Zweigen wie die Blätter entsprießen und die, in

ihren bunten Farben seltsam abstechend, doch ein und derselbe Keim gebar. —

Rez. hat nichts weniger im Sinn, als den sehr braven Komponisten zu tadeln, und seine letzten Bemerkungen entsprangen nur dem idealen Begriff der Symphonie, der sich nach dem Studium der oft genannten großen Meister in seinem Innern feststellte. Er hält daher auch die Komposition einer Symphonie für nichts weniger als ein geringes Unternehmen, das nur dann vollkommen gelingen kann, wenn des Komponisten Genius, genährt und gestärkt von der Flamme, die jene hohen Geister entzündet, kräftig und frei seine Fittige den höchsten Zielen entgegenzuschwingen vermag.

8. Zwölf Polonaisen für das Pianoforte vom Grafen Oginski[65])

Gesammelt von Herrn Staatsrat Koslowski[66])

Der Charakter des Volkes spricht sich lebendig aus in seinen Gesängen und Tänzen, und so geben auch die beiden Nationaltänze der Polen, der Masurek[67]) und die Polonaise[68]), die beiden Haupttendenzen der Nation richtig und deutlich an. So wie der wilde Masurek mit seinen Stärke und Muskelkraft erfordernden Bewegungen, mit seinen wunderbaren, kühnen Verschlingungen den stürmischen Rausch eines in steter Unruhe hin und her wogenden Volkes zeigt, so liegt in der Polonaise wieder ganz der Ausdruck jener Ritterhaftigkeit, deren integrierender Teil die romantische Verehrung der Damen ist, welche in Polen mehr als sonst irgendwo noch stattfindet. Um diesen Charakter der Polonaise wie aus einem Brennpunkte hervorstrahlen zu sehen, darf man nur in Warschau[69]) das eine Polonaise aufführende Paar beobachten. Nichts ist einfacher, als die Gänge, der rhythmische Schritt dieses Tanzes (kein eigentlicher Pas im Sinne der Tanzkunst); aber in der zeremoniösen

Art, die Dame zu führen, in Blick und Stellung, nimmt man deutlich jene innere, romantische Stimmung wahr, die noch jetzt, wie aus dem Purpurschein einer goldenen, längst vergangenen Zeit, herübertönt. Rez., der sich mehrere Jahre in Warschau befand und auf Bällen und Redouten, ohne Anteil an dem Tanze selbst zu nehmen, nur beobachtete, dachte sich oft bei einer Polonaise, von einem schönen, jungen, kräftigen Manne mit einem reizenden Frauenzimmer aufgeführt (wie es denn nun oft der Fall war), einen vollständigen Ritterroman aus der Zeit des Königs Arthus[70]), und fand in den sonderbaren Wendungen, in die sich der Tanz öfters verschlingt, ohne im Schritt jener Einfachheit zu entsagen, alle Nöte des liebenden Paares, aus denen sie endlich in voller Majestät der Schönheit hell und herrlich hervorgehen. — Die Musik des Tanzes muß aus dessen Charakter selbst entspringen, und so kommt es denn, daß die eigentliche, echt polnische Polonaise eben jene romantische Stimmung ausspricht und dadurch so höchst anziehend wird. Den Grundton (Grundfarbe) macht eine gewisse Grandezza, die eben dem Rittertum eigen: aber in ihm spielen, in allerlei dunklen und hellen Farben, heiße, glühende Sehnsucht — hoffnungslose Klagen — das Entzücken, der Jubel der Liebe. — Rücksichtlich der Teile, die den musikalischen Umfang bilden, ist die Polonaise ebensowenig beschränkt wie der Deutsche.[71]) (Rez. erinnert sich, manche mit zwei Trios, Introduzione und Coda gehört zu haben.) Und so erhebt sich dieser Tanz in der Tat zu den bedeutungsvollsten, die es gibt; aber eben diese tiefere Bedeutung kann nur dann erkannt werden, wenn man, von Tanz und Musik zugleich angeregt, recht vom innern Geiste erfaßt wird, den das Ganze atmet. Daher kommt es, daß deutschen Komponisten, die nicht wenigstens sich in Polen hinlänglich nationalisierten, um mit jenem geheimern Geiste des polnischen Haupttanzes ganz vertraut zu werden, die Komposition der Polonaise durchaus nicht gelingen will. Mit der rhythmischen Richtigkeit ist es nämlich gar nicht getan, und aus der Nachahmung des Rhythmus, ohne das Auffassen der tieferen Bedeutung, ist jenes Zwittergeschlecht entstanden, das nur noch vor weniger Zeit unter dem Namen à la Polacca unter uns so überhand

nahm. In diesen à la Polaccas, mögen es nun bloße Tonstücke oder Gesänge sein, wird gewöhnlich allerlei neckender Spaß getrieben, was nach dem, was bisher gesagt worden, dem Charakter der eigentlichen Polonaisen ganz zuwider ist. — Tragen nun aber irgendwelche echte Polonaisen jene tiefere Bedeutung wahrhaft in sich, so sind es die vorliegenden, vom Grafen Oginski komponierten, und so kommt es, daß man in dieser Art nicht leicht etwas Anziehenderes hören wird; wobei indessen Rez. ausdrücklich bemerkt, daß er sich beim Durchspielen an die mehrsten erinnerte, wie er sie in Warschau von gut besetzten Orchestern aufführen hörte, und er vielleicht dieser Reminiszenz einen großen Teil seiner wahren, inneren Lust verdankte . . .

9. Kotzebues[72]) Opernalmanach

Wahrhafte Freude empfand ich, als ich unter den neuesten Novitäten den Opernalmanach des Herrn von Kotzebue erblickte: denn ich dachte gleich an meinen Freund, den Musikdirektor und berühmten Komponisten B., der unlängst über den gänzlichen Mangel guter Operntexte und über den Eigensinn der Dichter, die sich nicht im mindesten den Forderungen der Musiker bequemen wollten, bitter geklagt hatte. Der Entschluß des Dichters der überall beliebten und tausendmal durchgespielten und durchgesungenen Fanchon[73]), Operntexte gleich zu allgemeinem Nutz und Frommen bandweise und noch dazu im bequemsten Taschenformat zu liefern, schien mir ein wahrhafter, heiterer Sonnenblick zu sein, der leuchtend in die Seele bedrängter, um Gedichte verlegener Komponisten fallen müsse. Augenblicklich schickte ich den Almanach, ohne ihn vorher selbst zu lesen, meinem Freunde. Daß aber Musiker zuweilen ganz sonderbare Leute sind und daß mit ihnen durchaus nichts Vernünftiges anzufangen ist, geht recht deutlich aus folgendem Briefe meines Freundes B. hervor, dem er den Almanach wieder beigelegt hatte, unerachtet ich ihm damit ein angenehmes Geschenk zu machen gesonnen. Ich teile den

Brief der musikalischen Welt mit, damit sie sich davon überzeuge, wie bloß die sonderbaren, fantastischen Ideen der Komponisten, die nur nicht allemal so deutlich in Worte gefaßt werden, wie es von meinem Freunde geschehen, daran schuld sind, wenn vortreffliche Dichter, wie Herr v. K., endlich im gerechten Zorn ganz ihre Hand von ihnen abziehen. Sehr schlimm ist es, daß gerade die wahrhaft großen Meister der Tonkunst von jenen Ideen am häufigsten heimgesucht werden, und daß sie daher gewisse, ganz allerliebste Operntexte gar nicht komponieren mögen, unerachtet ihr Ruhm sich erst dadurch recht begründen würde; weshalb denn manches liebe, niedliche Gedicht rettungslos untergeht, indem die Arme, die hier und da mitleidige Seelen nach ihnen ausstrecken, nicht kräftig genug sind, es emporzuhalten.

* * *

Schreiben des Musikdirektors und Komponisten V.

In der Anlage erhalten Sie, teuerster Freund, den Kotzebueschen Opernalmanach zurück — mit vielem Dank, würde ich hinzusetzen, wenn dies mir nicht meine angeborne Freimütigkeit verböte! — Ach, teuerster Freund, werden Sie ja nicht ungehalten, daß ich nun vielleicht wieder einmal mit Ihnen gar nicht einig sein und mir den Vorwurf zuziehen werde, gewissen Ideen, die in meinem Innern fortleben, ja sich wie mein Inneres selbst gestalten, durchaus nicht entsagen zu können und dadurch mir selbst zu schaden! — Doch weiß ich ja wohl, daß Sie gar oft nicht ungern meine innere Herzensmeinung vernahmen: ja, daß Sie mir selbst, wie man zu sagen pflegt, auf die Sprünge halfen, alles, was ich mir dachte und empfand, recht deutlich in Worte zu fassen, so daß es mir oft war, als widersprächen Sie mir eben nur deshalb. Und so will ich denn auch jetzt getrost das tun, was ich nicht lassen kann, nämlich recht umständlich alles sagen, was ich über die sogenannten Opern des Hrn. v. K. denke. —

Aufrichtig gestanden, hatte ich schon ein kleines Vorurteil gegen die Operndichtungen des Hrn. v. K., noch ehe ich das Büchelchen aufschlug. Daß das nun gar nicht recht ist, gestehe ich selbst ein; indessen waren zwei Dinge schuld daran, die mir unwillkürlich ein-

fielen, als ich von Opern des Hrn. v. K. hörte. Fürs erste dachte ich an Fanchon — Sie kennen meine Meinung über dieses Stück: ich mag den alten Streit nicht erneuern und nur bemerken, daß es mir noch immer recht einleuchtet, wie nächst der in der Tat lieblichen Musik wohl nur die besondere Periode, in der das Stück auf die Bühne kam, den Beifall herbeiführte, den jetzt, da eine bessere, kräftigere Zeit aufgegangen, eine solche Komposition von süßlicher Empfindelei, französischer Sittenlosigkeit (sonst „guter Ton" genannt) und faden Späßen nimmermehr erhalten haben würde. Dann erinnerte ich mich an die Vorrede zu einem Singspiel, das Gespenst, später Deodata[74]) genannt, die mir noch mehr mißfiel als das ganze Stück, dessen Musik ich übrigens nie gehört und gesehen habe, welches mir leid tut, da sie sich hoch über den aus verschiedenen Schauspielen und Tragödien zusammengeflickten Text erheben soll. In dieser Vorrede sagt nämlich Hr. v. K., daß er sich bemüht habe, das Unnatürliche des Singens auf dem Theater zu verbannen und den Gesang allemal auf diese oder jene Weise gehörig zu motivieren; wodurch es denn nun wohl ganz klar wird, daß Hr. v. K. von dem eigentlichen Wesen der Oper gar keine Ahnung hat. — Unter dem Natürlichen oder Unnatürlichen auf dem Theater kann doch wohl keiner, und auch nicht Hr. v. K., etwas anderes verstehen, als (unter ersterm) jene innere, poetische Wahrheit, die den Zuschauer unwiderstehlich ergreift — kurz, recht eigentlich jene Illusion bewirkt, nach der die Dichter streben. Die poetische Wahrheit wird ja aber nicht von der äußern, zufällig hinzutretenden Form erzeugt; sie strömt vielmehr aus dem innersten Wesen der Dichtung, und dieses Wesen bildet sich selbst die Form, wie es in das Leben tritt und in seiner eigensten Eigentümlichkeit die Menschen wie Bekanntes anspricht, so daß sie an das Wunderbarste glauben. So kommt es ja auch, daß ein wunderbares, romantisches Schauspiel, über dessen Rede die Metrik ihren Zauber verbreitet, ja selbst die Oper, in der die Sprache eines höheren Reichs, Musik, waltet, oft in jenem richtigen Sinne des Worts viel natürlicher ist als ein Stück, worin von gemeinen Dingen auf gemeine Weise gehandelt wird. — Mir fällt hierbei noch allerlei ein; ich möchte z. B.

behaupten, daß gerade der Gesang die recht natürliche Sprache sei: indessen merke ich wohl, daß Sie, mein teuerster Freund, manchen schönen Grund dafür als ein leeres Fantasma verwerfen würden. Ich lenke daher zu rechter Zeit ein und versichere, daß ich jenes Vorurteil gegen den Hrn. v. K. glücklich überwand. Ich dachte, es sei doch wohl möglich, daß dem Hrn. v. K. das Wesen der Musik hell aufgegangen sei und in seinem Innern die Begeisterung erzeugt habe, die ihn zum Dichten der Opern entzündet. Bei seiner besonderen Gewandtheit, das Dramatische zu fügen, bei der Leichtigkeit seiner Diktion, kurz, bei dem theatralischen Talent, das ihm oft ein gewisses Übergewicht gegeben, hoffte ich auf wahrhaft Gutes und fing getrost an, die Prinzessin von Cacambo, eine komische Oper in zwei Akten, zu lesen. Aber je weiter ich las, desto mehr bemächtigte sich meiner eine so ganz besondere Stimmung, die ich Ihnen kaum deutlich beschreiben kann. Es war eine gewisse Abgespanntheit, ja, ich möchte sagen, eine gewisse innere Traurigkeit, die sich aus dem vielen Spaß, der in der Oper enthalten, erzeugte; vorzüglich war es mir aber merkwürdig, daß alle musikalischen Ideen mich ordentlich flohen — statt ich sonst bei dem Lesen manches Gedichts, das Sie, teuerster Freund, noch dazu herzlich schlecht fanden, von Musik überströmt wurde. Freilich merkte ich nun wieder bald, daß der Ekel, den ich wie nach dem Genuß einer saft- und kraftlosen Speise empfand, wohl nichts weniger als dem Gedicht, sondern bloß dem Konflikt, in den es mit meiner Subjektivität geraten mußte, zuzuschreiben sei. Bei der Prinzessin Dudel, die so übermenschlich schön ist, daß jeder, der sie sieht, zwar nicht in fantastischen Wahnsinn, aber in gemeine Narrheit verfällt, mußte ich nämlich an meine herrliche Turandot[75]) denken: und da war es mir freilich, als hätte ein Affe sich mit dem Putz der Geliebten geschmückt. Jene wahrhafte Oper (die Prinzessin Turandot) habe ich, wie Sie vielleicht schon wissen, längst komponiert, wiewohl noch keine Note geschrieben ist und die Verse auch noch nicht einmal zugeschnitten sind.

Auf diese Weise glaube ich nun meinen ganz eignen Widerwillen gegen die erste im Almanach enthaltene Oper hinlänglich er-

klärt; und nachdem ich auf allerlei Weise mein Inneres sozusagen wieder rein ausgestimmt hatte, daß keine Dissonanz mehr sonderlich fühlbar, schritt ich zu der zweiten Oper, Pervonte oder die Wünsche. Aber kaum war ich ... Doch was soll ich Sie, teuerster Freund, mit dem umständlichen Erzählen jedes Moments meiner beim Lesen immer mehr und mehr zunehmenden Verstimmung ermüden? Kurz gesagt: ich hoffte immer und immer, es solle nun mit der nächsten Oper besser gehen, aber statt dessen stieg jene Abgespanntheit, jene psychische Trägheit und, als treibe ein innen verschlossener antimusikalischer Dämon seinen neckhaften Spuk, floh alle Musik von mir; ich kann behaupten, daß mein Innres niemals so musikleer war als bei dem Lesen der Opern des Hrn. v. K. Die recht deutlich aufgefaßte Idee, daß der antimusikalische Dämon in der Tat aus den Dichtungen herausspuken müsse, überzeugte mich, daß rücksichtlich jener Verstimmung wohl meine Subjektivität nicht in Anschlag kommen könne, und ich glaube nun beinahe ganz genau sagen zu können, woran es liegen mag, daß die sogenannten Opern in dem Almanach nicht sowohl keine Opern sind als vielmehr jedem Bedingnis der wahren Oper ordentlich widerstreben.

Vor einiger Zeit war in der Musikalischen Zeitung unter der Aufschrift: Der Dichter und der Komponist[76]) ein Gespräch zwischen zwei Freunden abgedruckt, worin der, dem die Rolle des Komponisten zugeteilt war, das Wesen der Oper so ins Licht stellte, wie es wohl von jedem wahrhaften Musiker erkannt worden ist. Ich bitte Sie, teuerster Freund, diesen Aufsatz zu lesen, aus dem ich, um hier ganz im Geleise bleiben zu können, als Resultat alles darin über jede Gattung der Oper Gesagten anführe: daß nur aus wahrhaft poetischem Stoff sich die wahre Oper erzeugt, daß aber ferner, kann dieser sich auch auf verschiedene Weise formen und ins Leben treten, doch die Romantik das eigentlichste Gebiet der Oper ist. In der romantischen Oper kommt es nun freilich darauf an, die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs so mit der Kraft der poetischen Wahrheit ins Leben zu führen, daß wir willig daran glauben und sich, indem die Einwirkung höherer Naturen sichtbarlich geschieht, vor unsern

Augen ein romantisches Sein erschließt, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt: Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Klängen und Tönen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art entspringt nun, wie es eben das unerläßliche Bedingnis der wahren Oper ist, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung selbst. — Fasse ich nun diese gewiß richtige Ansicht der romantischen Oper sowie das, was späterhin über die komische Oper, insbesondere wo das Abenteuerliche, Fantastische in das gewöhnliche Leben schreitet und aus dem Widerspruch sich der wahre Scherz erzeugt, gesagt wird, recht im Gemüte auf: so wird es mir ganz deutlich, was die Opern des Hrn. v. K. gleich von Grund aus verdirbt. Ich bemerke nämlich in dem ursprünglichen Stoff teils die gänzliche Abwesenheit aller Poesie, teils, wie z. B. im Pervonte, ein sichtliches oder vielmehr fühlbares Bemühen, jede Anregung irgend einer poetischen Idee zu vernichten. Was kann z. B. aller Poesie mehr entgegenstreben als die ganze Idee der ersten Oper, deren Stoff ich Ihnen, teuerster Freund, schon oben andeutete und die noch dazu mit dem nüchternen Scherz schließt, daß der Prinz sogleich seine Vernunft wieder erhält, als er auf den Rat des weisen Hurlibuk mit der Prinzessin Dudel am Altar ehelich verbunden worden, wobei der Chor die sinnreichen Worte singt:

Triumph! der Wahnsinn ist verschwunden,
Die ruhige Liebe hat Platz gefunden!

Nochmals denke ich an die Turandot; unwillkürlich dringt sich mir der Vergleich beider Stücke auf, der den grellen Abstich der herrlichsten Poesie und der matteſten Prosa augenscheinlich zeigt. Denken Sie nur an den im Wahnsinn der Liebe erglühten Kalaf — an die erschütternden Situationen, die sich daraus von selbst erzeugen usw. — Im Pervonte hat Hr. v. K. wunderlicherweise in dem Helden des Stücks einen solchen widerlichen Bauerbengel (Pervonte, ein Bauerbengel, so steht es im Personenregister) aufgestellt, daß der Reiz des Ganzen mit seinen Anklängen aus der Feenwelt dadurch vernichtet wird. Aus diesem Stoffe war wohl eine romantische Oper zu bilden,

aber freilich nicht auf die Weise, wie es Hr. v. K. anfing. — Die Alpenhütte, eine Oper in einem Akt, ist in der sentimentalen Manier gehalten, und der Spaß wird nur von einem groben Eseltreiber hineingetragen. Das Geschäft der Lebensrettung ist hier förmlich in ein System gebracht und wird vererbt, so wie auch gegen den armen Marchese Villanova, der von Altieri, seinem Schwiegersohn, aus dem Schnee gezogen, ordentliches sentimentales Belagerungsgeschütz aufgefahren wird. Nachdem er nämlich in die Hütte gebracht worden, wo sein Schwiegersohn, vormals Hauptmann, jetzt Menschenretter von Profession, mit der Tochter, die er aus dem Hause des Vaters entführte, wohnt, bestürmt ihn diese, um ihn zu versöhnen, erst mit einem Bilde, dann mit einem Trank, den sie nach sonst im väterlichen Hause üblicher Weise bereitet, dann mit einem Liede und zuletzt mit einem Fußfall, den sie mit ihrem Mann gemeinschaftlich ausführt, wobei der junge Maler Federico, der Altieris Tochter heiraten und im Dienst als Menschenretter dem Schwiegervater folgen will, wünscht, vor der Staffelei zu sitzen, unerachtet ihm der Pinsel aus der Hand fallen würde. — In der komischen Oper Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit hat ein ehrlicher Landjunker der jetzigen Zeit die närrische Idee, wenigstens auf seinem Schlosse die alte Ritterzeit wiederherzustellen, weshalb er denn auch seine Tochter einem modernen Rittmeister durchaus nicht zur Frau geben will; dieser verkleidet sich aber in einen Ritter der alten deutschen Zeit, säuft ungemein, ist dabei entsetzlich grob und vertreibt dem Alten die Narrheit dadurch, daß er ihn beim Lanzenstechen so in den Sand rennt, daß alle Rippen knacken, worauf er denn ohne weiteres dem Ritterwesen entsagt und in die Verbindung seiner Tochter mit dem mannhaften Rittmeister willigt. — Dem Käfig, einer komischen Oper in einem Akt, liegt die sinnreiche Idee zugrunde, daß der Herr von Wehrwolf einen ungeheueren Käfig machen läßt, um den Liebhaber seiner Mündel, die er selbst heiraten will, hineinzusperren, von diesem aber selbst hineingelockt und eingesperrt wird, worauf er denn in die Ehe willigt.

Hier haben Sie, teuerster Freund, eine kurze Übersicht des ver-

schiedenen Stoffes sämtlicher Opern, dessen Behandlung nun auch wohl nicht dazu geeignet ist, die innere Mattigkeit zu verbergen. Nur aus der Tiefe wahrhaft poetischer Ideen geht der wahre Scherz hervor; auf seichtem Grunde schwimmt nur der leere, possenhafte Spaß. In der Tat kommt in den Opern des Hrn. v. K. so überviel von diesem Spaße vor, daß ich ihm auch einen großen Teil des innern Widerwillens schuld gebe, der sich meiner beim Lesen immer mehr und mehr bemächtigte. Sie erlassen mir wohl, Proben von der Sorte des Spaßes zu geben, wie sie Hr. v. K. zu wählen beliebt hat; Sie lesen ja doch wohl das Büchelchen wenigstens flüchtig durch, und da finden Sie auf jeder Seite den Beweis, daß Hr. v. K., wie der Nestor im Prinzen Zerbino[77]), wirklich von ganz besonderer Munterkeit gewesen ist. Aufmerksam will ich Sie nur machen auf die Szene des Mufti in der ersten Oper, auf den robusten Wahnsinn der Prinzessin Vastola, die um sich schlägt, Perücken von den Köpfen reißt usw., auf den Eseltreiber Birbante, auf die Szenen des als Ritter verkleideten Dornsee, auf den Magister, der zum Narren kreiert wird, und auf den Schluß des Käfigs. — Sonderbar nimmt es sich aus, daß im Pervonte die Fee von Wernerschen[78]) Sonetten, eine Hofdame aber von Naturphilosophen spricht. — Was nun endlich die szenische Einrichtung betrifft, so ist es mir ganz klar, daß sämtliche sogenannte Opern eigentlich Lustspiele waren, die Hr. v. K. dadurch zu Opern umzuformen glaubte, daß er in die langen, plauderhaften Auftritte hier und da ein Gesangstück einschob. Die Oper wird ja doch nur eben durch die Musik zur Oper, und hieraus folgt wohl von selbst, daß die ganze szenische Anlage und Einrichtung die effektuierende Entwicklung des musikalischen Stoffs, aus dem die Oper sich erzeugt, beabsichtigen und befördern muß. Arien, Chöre, Duette ꝛc. ohne Rücksicht auf die ineinandergreifende Folge des Ganzen, bloß nach der Art, wie sie sich nun eben aus dem Auftritte ergeben, durcheinanderwerfen heißt geradezu, es dem Komponisten unmöglich machen, musikalisch zu wirken, sollte auch alles einzelne, was er komponiert hat, vortrefflich sein. In dieser Hinsicht können nur Singspiele für den Komponisten nicht so leicht undankbarer und ungefügiger sein als

eben die des Hrn. v. K. Außerdem daß die lange, geschwätzige Prosa, die allemal den Effekt der Gesangstücke tötet, sich überall wie Blei anhängt und, sollte irgendwo doch der Musiker die Fittiche regen, den Aufflug hemmt, ist auch die innere Struktur der Gesangstücke bei allem äußern Anschein von Leichtigkeit und Gefügigkeit doch hölzern und mit wenigen Ausnahmen, wenigstens für den Komponisten, der nicht einzelne Worte, sondern Ganzes, in sich Zusammenhaltendes komponiert, unbrauchbar. Kurz, bester Freund, alles, Idee des Ganzen, Plan, mechanische Struktur — alles, alles zeigt ganz deutlich, daß Hr. v. K. auch nicht die entfernteste Ahnung von dem eigentlichen Wesen der wahrhaften Oper hat und daher wohl besser täte, uns bedürftige Komponisten nicht so bitter zu täuschen, wie es mit mir geschehen. Ich dachte Wunder — und dann! — Niemals ist mir noch ähnliches widerfahren, daß mir beim Lesen irgend für die Musik bestimmter Dichtungen so elend zumute geworden, daß so alle Musik, wie von einem bösen Geist verscheucht, von mir gewichen. Rechnen Sie es dieser üblen Wirkung des Almanachs zu, daß ich so ehrlich und gerade heraus meine Meinung gesagt. Mir als Komponisten stand wohl ein kompetentes Urteil über Lust- und Schauspiele zu, die als Opern sich ankündigten.

Hochachtungsvoll 2c.

N. S. Ach mein teuerster Freund! Alles, was ich gegen die Opern des Hrn. v. K. eingewandt, nehme ich hiermit feierlichst zurück, weil ich die eigentliche, tiefere Tendenz des Ganzen schändlich übersehen habe! Meine Unart, die Vorreden entweder gar nicht oder zuletzt zu lesen, ist schuld daran. Schon wollte ich den Almanach zum Absenden an Sie einpacken, als ich noch erst die Vorrede durchsah. — Da steht es nun, daß Hr. v. K. jährlich so viele Briefe von bekannten und unbekannten Tonkünstlern erhalte, die ihn ersuchten, Opern zum Behuf der Komposition zu liefern, daß es ihm unmöglich sei, alle ihre Wünsche zu erfüllen. Deshalb habe er nun gleich ein Bändchen Opern drucken lassen, damit ein jeder nach seinem Belieben wählen möge. — Wie sprang mir gleich, als ich diese Worte las,

die eigentliche tiefere Absicht des Almanachs ins Auge! Non omnia possumus omnes![79]) Hr. v. K. fühlt recht gut, daß, so gewandt er sonst im Lustspiel- und Schauspielschreiben sein mag, es ihm doch rein unmöglich ist, eine Oper zu dichten: wie unangenehm müssen ihm daher die Aufforderungen jener Tonkünstler, die von dem falschen Prinzip, daß das Talent des Schauspieldichters auch die Oper umfasse, gewesen sein! Um nun endlich das ewige Quälen los zu werden, griff Hr. v. K. in seinen Vorrat von Lustspielen, suchte vier, und zwar die schlechtesten, damit das Opfer nicht zu teuer würde, aus, machte in der Geschwindigkeit kleine Gesangstückchen dazu und schickte sie unter dem Titel Opern in die Welt. — „Seht, so dichte ich Opern!" — sagte er damit sämtlichen Komponisten durch die entschlossene Tat. Diese wissen nun recht eigentlich, woran sie sind, und Hr. v. K. wird wohl mit keinen Briefen bekannter und unbekannter Tonkünstler weiter belästigt werden. — Von dieser Ansicht ausgegangen, ist der Almanach nicht genug zu rühmen, und wenn Herr v. K. ferner sagt, daß man die Forderungen an das Büchlein nicht so hoch spannen möge: so heißt das die Bescheidenheit zu weit treiben, da er seinen Zweck mit Feinheit und Energie verfolgt, kein Mittel, ihn zu erlangen, gescheut und so nach der einmal deutlich aufgestellten Tendenz die aufs höchste gespannten Forderungen vollkommen befriedigt hat.

10. Gruß an Spontini[80])

Willkommen unter uns, du hoher, herrlicher Meister! — Längst tönte dein Gesang recht in unser Innerstes hinein; dein Genius rührte seine kräftigen Schwingen, und mit ihm erhoben wir uns begeistert und fühlten alle Wonne, alles Entzücken des wunderbaren Tonreichs, in dem du herrschest, ein mächtiger Fürst! — Und darum kannten und liebten wir dich auch schon längst! — Aber wer will nicht, daß der schöne Baum, dessen süße Lebensfrüchte ihn laben und stärken, in seinem Garten stehe, wer sehnt sich nicht, das, woran seine ganze

Seele hängt, in seinem Hause zu haben, zu bewahren? So geht uns auch nun, da du in unserer Mitte weilst, da wir dich ganz unser nennen können, erst das Herz recht auf in voller Freude vor deinen Schöpfungen! — Ja! ganz unser bist du, denn deinen Werken entstrahlt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige wie den Werken unseres Händel, Hasse, Gluck, Mozart und aller der Meister, die in Wort und Ton nur echtes, edles Metall ausprägen und nicht prahlen dürfen mit flinkerndem Rauschgold, und nur dem Wahrhaftigen mag sich doch der echte deutsche Sinn erschließen. — Manchmal wollen uns seltsame Trugbilder foppen und mit kecker Dreistigkeit uns glauben machen, sie wären wirklich gestaltet in Fleisch und Bein, aber du, kräftiger Meister! schwingst deinen mächtigen Zauberstab, und zerstoben in Nichts ist der schnöde Spuk! — Laß es dir wohl sein unter uns, reiche uns, die wir dir entgegenkommen mit offener deutscher Gemütlichkeit, freundlich die Hand!

Nochmals willkommen, du hoher, herrlicher Meister des Gesanges, tausendmal herzlich willkommen!

Berlin, den 30. Mai 1820.

E. Hffmnn.

11. Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia“[81])

Es ist von Spontinis neuester Oper in diesen Blättern schon gesprochen worden, mag es indessen dem, dem die Übertragung des französischen Textes in das Deutsche anvertraut wurde, vergönnt sein, noch einige Worte hinzuzufügen über ein Werk, das er Gelegenheit fand, recht von Grund aus kennen zu lernen. Der Übersetzer hatte nämlich das Prinzip im Sinn, daß die Übertragung der Worte in eine andere Sprache dem Komponisten nur dann genügen könne, wenn sie auf die genaueste Kenntnis aller Bedingnisse der Musik in ihrem ganzen Organismus gestützt, und so begann er die sehr schwierige

und gar undankbare Arbeit damit, daß er die Partitur emsig durchstudierte und so sich mit dem in der Tat kolossalen Werk ganz vertraut machte. Schwierig darf die Arbeit genannt werden, weil die Wahl der Worte nicht nur von den Bedingungen, wie sie sich aus der Melodie, dem Rhythmus, dem richtigen Akzent nach dem Wert der Noten und der Intervallen ergeben, sondern auch von den Motiven, der Instrumentation des ganzen Tongebäudes abhängt. Oft wird ein besseres poetisches Wort verwerflich, weil es bei der Zusammenwirkung der Sänger und des Orchesters tonlos verschwindet. Leicht möchte es ferner sein, die verworrenen Metren, wie sie sich in französischen Operntexten, vorzüglich in den Rezitativen, vorfinden, und die eigentlich gar keine Metren zu nennen, zu ganz artigen, regelrechten deutschen Versen umzuschmelzen; dies würde dann aber eine gänzliche Änderung der Rhythmen in der Komposition herbeiführen: Achtel müßten z. B. in Viertel usw. zusammengezogen, halbe oder ganze Noten in Viertel, Achtel 2c. zerspalten werden. Dies ist nun in vielen Übertragungen fremder Opern zwar oft, dem Komponisten deshalb aber großes Unrecht geschehen, weil der ursprüngliche Charakter der Komposition dadurch merklich verwischt wird. Betrachtet aber der Übersetzer hiernach die Komposition als ein unverletzliches Heiligtum, an dem durchaus nichts gemodelt, nichts geändert werden darf, hält er sich mit gewissenhafter Strenge an den Gedanken des Komponisten, vergißt er niemals, daß alles von der Wirkung der Musik bedingt werden muß, so scheint es beinahe unmöglich, daß nicht der, der die Übertragung ohne Rücksicht auf jene Bedingungen der Musik liest, dem Übersetzer mit großem Recht den Vorwurf, holperichte Verse gedrechselt, seltsame Worte gewählt zu haben, sollte machen können. Deshalb ist aber eine solche Arbeit wohl ganz undankbar zu nennen.

Möge der geneigte Leser diese Andeutungen nicht ungünstig aufnehmen und sie noch für etwas mehr als eine bloße Captatio benevolentiæ[82]) gelten lassen, wiewohl der Übersetzer innig fühlt, daß er auch dieser sehr bedarf.

War aber nun die Arbeit des Übersetzers schwierig und un-

dankbar dazu, so darf er doch recht aus dem innigsten Herzen versichern, daß Liebe und Lust zur Sache in eben dem Grade stiegen, als er mit einem Werk immer vertrauter und vertrauter wurde, das wohl unter den ersten Tondichtungen, die jemals geschaffen, seinen würdigen Platz einnehmen und behaupten dürfte, ja daß er, als ihm nun das Werk, dessen wunderbar herrlichem Bau in allen seinen Teilen er vorher nachgeforscht, in aller Lebensfülle und üppiger Kraft zum erstenmal aufging, sich für alle Mühe überreichlich belohnt fühlte.

Die der Olympia vorhergegangenen Opern, die Vestalin[83]) und Cortez[84]), haben schon auf das überzeugendste dargetan, daß Spontinis Kompositionen nichts wollen, nichts beabsichtigen als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung. Nicht zu bedeutungslosen Floskeln soll die Musik verschwimmen, nicht ein vorübergehender Kitzel, nein, die tiefste Brust des Zuhörers soll erregt werden. Stärker, mächtiger tritt jede Leidenschaft, jede Situation, wie sie das Drama herbeiführt, im Tongemälde hervor, und erreicht ist das Höchste, was die Kunst vermag, wenn der Zuhörer, ganz ergriffen, durchaus versetzt in die Handlung selbst, nicht mehr denkt an das einzelne, das hineinwirkt zum Ganzen.

Da nun aber die wahre Kunst billig verlangt, daß das Drama, möge es sich gestalten, wie es wolle, wirklich dramatisch sich ausspreche, so sei der Meister hoch gepriesen, der in einer Zeit, wo ein üppiger Modegeschmack sich allem Bedeutenden, Ernsten, aus dem Innersten heraus Empfundenen entgegenstemmt, festhält an dem Wahrhaftigen, und nur diejenigen möchten nicht gern einstimmen in dieses Lob, die auf der Bühne kein in Tönen aufgefaßtes Drama wollen, sondern sich nur an der nichtssagenden süßen Tändelei zusammengesetzter Konzerte, deren äußerer Schmuck Dekorationen und Kleider sind, ergötzen können.

Merkwürdig genug ist der seltsame Zwiespalt, wie er sich jetzt in der Musik erhoben. Sei es vergönnt, ein paar Worte darüber zu sagen.

Man denke an jene unvergeßliche Zeit, als Gluck[85]), mächtiger Reformator der dramatischen Musik, mit gigantischer Kraft an dem

Tongebäude rüttelte, das Lully[86]) und Rameau[87]) erbaut, und es über den Haufen warf. Lully hatte die Opernmusik in eine bestimmte Form gebracht, statt der Melodie galt ein gewisser psalmodischer Gang der Oberstimme, den man noch in den uralten Antiphonien[88]) des katholischen Kultus wiederfindet, und statt der Harmonie, insofern sie die Instrumentierung in sich faßt, die gewöhnliche, in die Instrumente verteilte Generalbaßbegleitung, ohne daß dabei noch irgend ein anderes Motiv gegolten haben sollte. Unwillkürlich lächeln wird der Musiker, der jetzt die Partituren der hochgepriesenen Opern Lullys, z. B. der Träume des Atys[89]), des Phaeton[90]), des Roland[91]) 2c. 2c. ansieht, und durchaus nicht begreifen können, wie dieser leere, monotone, ewig derselben Form entstiegene Singsang beinahe hundert Jahre hindurch wenigstens den Franzosen für Musik gelten konnte. Indessen ist es jener Nation eigen, in der Kunst die Form zu wollen als unerläßliches Bedingnis, eben dadurch verleitet aber die Sache selbst über der Form zu vergessen und diese für jene zu nehmen. Rameau, eigentlich auch von Lullys Prinzip ausgehend, war doch, vorzüglich, was die Harmonie betrifft, reicher, und vorzüglich nutzte er schon Motive, wie sie aus der dramatischen Handlung sich ergaben. Deshalb warfen ihm auch seine Feinde Mangel an gutem Gesange (man kann denken, was damals guter Gesang genannt wurde) vor und verwiesen seine Akkorde zu den Irokesen[92]), wo sie hingehörten; deshalb konnte auch der Kapellmeister Campra[93]) über Rameaus erste Oper nicht anders urteilen, als es wirklich geschah.

Rameau war nämlich fünfzig Jahre alt geworden, ohne jemals etwas anderes als Klavierstücke komponiert zu haben, als er, nach Paris gekommen, sich an die Komposition der vom Abbé Pellegrin gedichteten Oper: „Hippolyte et Aricie“[94]) machte. Nach der ersten Aufführung dieser Oper fragte der Prinz Conti[95]) den alten Campra, was er von der Musik halte? Da meinte Campra: es sei so viel Musik darin, daß man 10 Opern daraus machen könne! — Für reich, für überreich wurde daher schon Rameau gehalten, weil man die Lullysche Musik als Basis annahm.

So leer, so monoton, ja so in dramatischer Hinsicht geist- und

kraftlos uns nun aber auch jene Kompositionen der alten Koryphäen französischer Musik erscheinen mögen, so darf man doch beiden ein großes Verdienst nicht absprechen, das ihren Werken wenigstens den Wert eines wichtigen, nicht sorgsam genug zu studierenden Teiles der musikalischen Grammatik gibt. Es ist das Verdienst der durchaus richtigen Deklamation, nicht allein nach dem Wert der Silben, sondern auch nach der Abstufung der Intervalle. — Jener psalmodische Gesang der Melodien Lullys ohne anderes Motiv kann nur als die Notenreihe gelten, die zum Vehikel der richtigen Deklamation dient (welches an die wahrscheinliche Form der melodie- und harmonielosen antiken Musik erinnert), und ging auch, was eben die Motive betrifft, Rameau weiter, so blieb doch, wie schon gesagt, das Prinzip dasselbe.

Manchen Dichtern, die nichts als sich selbst, mithin auch keine Musik zu vernehmen vermögen, die die Oper nur als ein tollhäuslerisches Gemengsel verworrener Dinge betrachten oder mit andern gemeinen widrigen Bezeichnungen verunglimpfen, — ja! — solchen Dichtern möchte jenes Prinzip, nach dem die Musik, auf all ihre Kraft und Herrlichkeit, auf ihr ganzes Wesen, auf sich selbst verzichtend, nur dazu gebraucht werden soll, nicht das Drama selbst leuchtend hervortreten zu lassen, sondern die Worte des Dramas zu leiten und zu begleiten, ganz recht sein und wünschenswert, daß es noch gelte, wofür uns andere doch der Himmel in Gnaden behüten wolle.

Gluck erschien! — Wie Rameau hatte er, da er schon fünfzig Jahre alt worden, den Zyklus der Opern, die seinen Ruf und seine Unsterblichkeit begründeten, mit der Oper Orfeo [96]) begonnen, die er im Jahre 1764 in Wien komponierte. Zehn Jahre später kam er nach Paris. In ihm, dem sechzigjährigen Manne, glühte das Feuer der Jugend wie eine unverlöschbare Naphtaflamme, aber die gereifte Erfahrung, die feste Abgeschlossenheit des mit sich, mit all seinem Wollen eins gewordenen Mannes gab dieser Flamme Kraft und Dauer. So gewaltig hatte er die hochherrliche Musik nach all ihrem Wesen, nach all ihren Bedingnissen erfaßt, daß aus seinem eignen Innern das wahrhafte musikalische Drama emporstieg wie ein glanzvolles, wunderbares Meteor! Nicht durch das Wort, sondern durch

den Gedanken wurde die Musik entzündet, und was sie schuf, war nicht eine von der Wortfolge bedingte Notenreihe, sondern wahrhafte Melodie, die, ohne der Grundbasis, der richtigen Deklamation, den mindesten Eintrag zu tun, eben den Gedanken ins volle, rege Leben rief. Aber alle Kraft der Harmonie, der Instrumentierung, alle Mittel, wie sie dem Meister nur damals zu Gebote standen, nahm er in Anspruch, um den höchsten dramatischen Ausdruck, von dem seine reiche, feurige Einbildungskraft angeregt, aus sich heraus zu erzeugen. — So kam es, daß Gesang und Instrumentierung unerhört schienen, daß er sich mit dem, was das gewöhnliche Orchester ihm darbot, nicht begnügte, daß er, außer dem ganz fremden Gebrauch der Blasinstrumente, noch Instrumente ins Orchester einführte, die sonst an der Stelle gar nicht üblich, wie z. B. die Posaunen ꝛc. Und doch ahnete sein Geist, was die Instrumentierung betrifft, noch ganz andere Dinge. Es ist nämlich bekannt, daß Gluck, als er starb, eine ganze Oper im Kopf ausgearbeitet hatte, ohne eine einzige Note aufzuschreiben. Diese Oper sollte die Herrmannsschlacht[97]) heißen, und er trug sich mit dem Gedanken, selbst ganz neue Messing-Instrumente auszugeben, die verfertigt werden sollten, um mit gewaltigen, erschütternden Tönen, die Tuba der Römer nachahmend, bei den wilden, kriegerischen Chören einzutreten und so den Effekt auf nie gehörte Weise zu steigern. — Es war nicht anders möglich, der Effekt der Gluckschen Opern war, auf den ganzen Sinn und Geist des Zuhörers mächtig einwirkend, von der Art, daß solchen, deren Ohr durch die Lullyschen und Rameauschen, größtenteils fade und weinerlichen psalmodischen Gesänge abgestumpft war, die Werke des hohen Meisters unerfaßlich bleiben mußten, und daß sie deshalb, von ihrer eigenen Organisation ausgehend und diese als Maßstab des in der Kunst als gültig Anzunehmenden aufstellend, den Meister verdammten. Andere, fest an dem Alten, einmal als unüberschreitbare Form Herkömmlichen haltend, für jedes andere hartnäckig verschlossen, verwarfen die Werke des Meisters eben nur deshalb, weil diese ankämpften gegen das, was ihnen bisher als wahr und schön gegolten. — Den mit höherem Sinn Begabten ging eine neue Tonwelt in glanzvoller

Pracht und Herrlichkeit auf, die sie mit der höchsten Begeisterung erfüllte. In den Himmel wurde daher Gluck von der einen Partei erhoben, während die andere ihn in den tiefsten Orkus verdammte. —

Galt nun auch zur selben Zeit in Deutschland nichts weniger als der französische Geschmack, waren die Werke des feurigen Hasse[98]), des empfindungsvollen Graun[99]) und anderer großer, herrlicher Opernkomponisten der Zeit jenen Kompositionen auch in jeder Hinsicht ganz unähnlich, war vieles in den Werken der deutschen Meister auch voll des höchsten dramatischen Ausdrucks (vorzüglich in den Rezitativen, die als noch dauernde Muster gelten müssen), so war es doch auch eine ganz bestimmte Form, in die alles sich fügen mußte, und man verwarf, was gegen diese Form anstieß. Daher wurde auch in Deutschland kein Komponist unglimpflicher behandelt, als eben Gluck, bis die Strahlen des Genius mächtig durchbrachen, vor denen die schwarze dämonische Schaar entfloh in ihre nächtliche Heimat. Forkel[100]) verglich z. B. in seiner musikalischen Bibliothek den herrlichen Anfang des zweiten Satzes in der Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis mit dem Gezänk der Bauern in der Schenke und führte dann noch hundert Stellen, auszugsweise mit Noten eingerückt, an, um zu beweisen, wie roh, gemein, seicht, ausdrucksleer, den Effekt in überhäufter Instrumentierung und musikalischen Barbarismen suchend, der Meister sei, und wie schlecht es mit seinen theoretischen Kenntnissen stehe. So wie denn auch damals ein alter Tonsetzer das fürchterliche Anathema über den armen Gluck dahin aussprach, daß der mit großem Unrecht hoch gepriesene Meister vom Kontrapunkt so viel verstehe als seine (des Tonsetzers) Köchin. — Sehr veranlaßt wurden diese bittren Angriffe auch durch eine Broschüre eines gewissen Abbés (der Name dieses will dem Schreiber nicht gleich beifallen[101]), die er über Glucks Iphigenia in die Welt schickte, und worin der Meister auf solche übertriebene, ungewaschene, unkennerische und unkünstlerische Weise über alle Wolken und alle Sterne erhoben wurde, daß ihm dies, wenigstens in Deutschland, nur schaden konnte, ohne ihm zu dem Ruhm, den seine Werke an und für sich selbst notwendig herbeiführen mußten, auch nur im mindesten zu verhelfen. Ewig und unter allen Um-

ständen wahr bleibt der Ausspruch: Gott schütze mich nur gegen meine Freunde, gegen meine Feinde will ich mich schon selbst verteidigen! —

Damals erklangen in Italien noch die wunderbaren herrlichen Töne der alten heimatlichen Meister. Damals war noch, was den Gesang betrifft, Italien die Wiege, die Pflanzschule der Musik, und die größten deutschen Meister (Gluck, Händel, Hasse 2c.) pilgerten hin und setzten Opern, um an Ort und Stelle einzudringen in das Geheimnis, das dem italienischen Gesange jenen unnachahmlichen Schwung, jenen unwiderstehlichen Zauber gab, der die Welt entzückte. Mehrere deutsche Tonsetzer verließen Italien als in jenes Geheimnis Eingeweihte, und auch Gluck mochte es wohl durchschaut haben (Ref. hat keine seiner älteren Opern, z. B. den Demetrio [102]), zur Hand), sonst würde er nicht imstande gewesen sein, in Italien eine Arie zu setzen, die allgemein für des hochbeliebten Sammartinis [103]) Arbeit gehalten wurde und in den Proben den ausschweifendsten Beifall erhielt, bis man sich bei der Vorstellung der Oper, so wie es Gluck gewollt, überzeugte, daß eben diese ganz nach gewöhnlicher italienischer Manier gesetzte Arie die ganze rein dramatisch gearbeitete Oper entstelle.

In der Tiefe seines ernsten deutschen Geistes erkannte Gluck die Gefahr, in die die wahrhaft tragische Oper durch die Sirenenlockung jenes zärtlichen, meistens reichen Gesanges versetzt werden mußte. Dies bestimmte ihn, jede Hinneigung dazu sorglich zu vermeiden und, nur stets das Dramatische im Auge, durchaus keine Situation, keinen Effekt dem Gesange aufzuopfern. Gluck ist melodiös, wie es nur irgend ein tragischer Komponist sein kann, ja, seine Melodien haben da, wo es durch das Drama bedingt wird, einen süßen, südlichen Hauch, wie z. B. bei Rinaldos Eintritt in Armidas Zaubergarten. Aber der tragische Ernst, die tiefe Bedeutung, die in Glucks Melodien herrscht, läßt nicht zu, daß sich eine einzige Floskel, die nur dasteht, um, außer dem Zusammenhange mit dem Ganzen, das Ohr augenblicklich zu kitzeln, einschleiche. So mußten aber denen, die eben nur dieses in der italienischen Musik liebten, die Gluckschen Kompositionen schroff, unmelodisch vorkommen.

Eben daher überzeugten sich Glucks Gegner, daß, um seinen immer höheren, immer gewaltigeren Aufschwung zu hemmen, ein italienischer Meister ihm gegenübergestellt werden müßte, und so geschah es, daß von der Madame du Barry [104]) Piccini [105]) nach Paris berufen wurde.

Besser konnte man auch in der Tat nicht wählen, wenn es darauf ankommen sollte, Glucks Ruhm nach der von seinen Gegnern aufgestellten und für wahr angenommenen Tendenz zu schmälern.

Eben jenes hinreißenden, entzückenden Zaubers des italienischen Gesanges war Piccini im höchsten Grade mächtig und dabei weit entfernt, ihn gegen das Drama zu richten und dieses darin untergehen zu lassen. Auch Piccini hatte das Wesen der Oper erfaßt, seine Charaktere sind wahr und bestimmt, die verschiedenen Momente der Handlungen von treffendem Ausdruck. So konnte es nicht fehlen, daß Piccinis erste Oper, [106]) die er im Jahr 1778 auf das Pariser Theater brachte, mit dem rauschendsten Beifall aufgenommen und fünfundsiebzigmal hintereinander aufgeführt wurde. — Bekannt ist es genug, daß sich nun das Publikum in zwei verschiedene Parteien, die der Gluckisten und der Piccinisten, teilte, die so gar eifrig miteinander kämpften, daß es oftmals blutige Köpfe setzte. — Töricht ist ein jeder solcher Kampf zu nennen, wenn es darauf ankommen soll, einem bewährten großen Meister den wohlverdienten Lorbeer vom Kopfe zu reißen, um einen andern Meister, der ebenso bewährt, der aber einen andern Weg eingeschlagen, damit zu krönen. — Gluck räumte, vom Alter gebeugt, den Kampfplatz und zog sich nach Wien zurück. Und — der Meister stand fest, lebte — steht noch fest, lebt noch in der Unsterblichkeit seiner Werke. Es konnte nicht anders sein. Mochte Piccini ihn in der Anmut, in dem Reiz des Gesanges übertreffen, so war es dagegen die Tiefe der Gedanken, die das Innerste erschütternde Gewalt des Ausdrucks, die den großen Gluck als siegenden Heros der wahrhaftigen Kunst erscheinen ließ.

Einem späteren Meister war die Macht vorbehalten, den hinreißendsten zauberischen Gesang der Italiener mit dem kräftigen Ausdruck des Deutschen, mit dem Reichtum, den die Instrumentalmusik

sich indessen erworben, zu verbinden, so daß beides, Gesang und Begleitung, als ein organisches, demselben Keim entsprossenes Ganzes ins Leben trat.

Glühende Fantasie, tiefer, sinniger Humor, überschwengliche Fülle der Gedanken bestimmten dem Shakespeare der Musik den Weg, den er zu wandeln hatte. — Mozart brach neue Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper. — Schon weil Mozart in Deutschland auftrat, wo man gediegene Kunstwerke in tiefer Seele auffaßt, sich eben nicht darum die Köpfe blutig schlägt, konnt' es keinen Streit geben wie den der Gluckisten und Piccinisten in Paris. Mozart hatte auch nicht einen bestimmten Gegner, den die Gegenpartei an ihre Spitze gestellt hätte, seine ersten Werke wurden dagegen lau aufgenommen, Don Juan fiel in Wien bei der ersten Darstellung durch, und es gab wohl viele, die den großen Meister einen Tollhäusler nannten, der nur krauses Zeug zu machen verstehe, das ohne Sinn und Verstand sei und das niemand zu spielen vermöge. In Mailand [107]) (irrt der Ref. nicht, so war es eben an diesem Orte) wurde Mozarts Don Juan nach neun vergeblichen Proben als eine völlig unausführbare Musik beiseitegelegt. Auch in Deutschland wurde Mozart erst spät ganz verstanden, und noch in neuester Zeit gab es Musiker, die sich, um Mozarts Regellosigkeit darzutun, auf Gluck beriefen. Wahrlich, beide Meister in Vergleich zu stellen, hieße Äschylos mit Shakespeare vergleichen, z. B. „Ödipus" mit „Romeo und Julie".

Ein solcher Vergleich liefert den Beweis des gänzlichen Mangels an, die Kunst in allen ihren Tendenzen aufzufassen, fähigem Sinn.

Kampf und Streit hat es stets in der Kunst gegeben, und er ist heilsam, da die Kraft sich stärkt im Kampf, und der Sieg des Wahren und Herrlichen dem Emporsteigen der Kunst selbst großen Vorschub leistet.

In unserer Zeit gibt es denn nun in der Musik nicht eigentlichen Kampf und Streit, sondern nur verwirrte Uneinigkeit ohne Reibung, da es an neuen Werken fehlt, die sich eigentlich so gegenüberstehen, wie damals die Werke Glucks und Piccinis. Damals

hatte der Kampf beider Teile eine Basis in dem Hauptprinzip der dramatischen Bedingung, von dem beide ausgingen, und sich nur darüber stritten, welcher Meister das Höhere erreicht. Jetzt ist das anders, da jene Basis verloren. Der Genius der Kunst ist der südlichen Heimat entflohen, und halb trauernd, halb zürnend schaut er zurück nach dem entarteten Geschlecht, das ihn verschmäht! Man begreift es kaum, wie es hat geschehen können, daß in demselben Lande, das die größten, herrlichsten Meister gebar, deren unsterbliche Werke noch glänzen müßten, alles Wahrhaftige in der Kunst so gänzlich untergehen konnte! — Der wenigstens leichtsinnige, deshalb aber schon der wahren Kunst unwürdige Rossini hat eigentlich das herrliche Prinzip auf die Spitze gestellt, nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter, noch auf Situation, noch auf sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte ohne Rücksicht auf Rhythmus und Deklamation als zufälliges Vehikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinandergereihte Floskeln bilden, welche das Ohr kitzeln, oder die gerade durch den Modegeschmack oder durch die besonderen Eigentümlichkeiten irgend einer hochgefeierten Sängerin eingebürgert sind. Merkwürdig ist es auch, daß Rossini, und mit ihm die neuesten Italiener überhaupt, den guten fließenden Gesang, der sonst in Italien als unerläßliches Hauptbedingnis jeder Komposition galt, in arger Betörung mit Füßen treten. Man denke nur an Rossinis und anderer seines Gelichters fratzenhafte Sprünge und Rouladen, an die holperichten Violinpassagen, an das widerwärtige Getriller, welches oft statt der Melodie dasteht und dann von Sängerinnen zum Überdruß abgegurgelt wird. Hat Rossini wirklich eine im besseren Sinne süße Melodie aufgefaßt, so steht sie gewöhnlich ganz am unrechten Orte oder sie bricht schnell ab ohne weitere Durchführung, die eben die Himmelsgesänge der älteren Italiener bedeutsam machte, so daß sie innig Herz und Gemüt ansprachen, statt daß jene einzelnen Floskeln, schnell vorübergehend, dem Ohr nur augenblicklich schmeicheln. Man sagt, Rossini habe Sinn fürs Dramatische und schreibe nur, dem Modegeschmack frönend, um Geld, und jenen Sinn scheint wirklich der dritte Akt des „Othello“

darzutun. Desto schlimmer aber, wenn Rossini den Genius im Innern fühlt und ihm absichtlich die Flügel beschneidet, damit er, trotz der Last des Metalls, die ihn zur Erde zieht, sich nicht dennoch emporschwingt.

Wie konnt' es aber geschehen, daß jener entartete Geschmack auch in Deutschland, wo sonst nur Wahrheit und Ernst in der Kunst gilt, so mannigfache Anhänger finden konnte? Es scheint natürlich. — Durch das so ungeheuer gestiegene Musiktreiben ist, weil eben die Musik *getrieben* wird, der Geschmack des geheimnisvollen Wesens, was man Publikum nennt, so durchsichtig geworden, daß man ihn wenigstens in entschiedenen bestimmten Formen gar nicht gewahrt. Wie viele gibt es, die, ohne allen inneren Beruf, ohne eigentlichen Kunstsinn, eben die Musik *treiben*, der Mode wegen; oder aus Eitelkeit oder sonst. Aber ein solcher, der, oder eine solche, die mit wenigem die elegantesten Teezirkel zu entzücken weiß, wohl schon gar in der Singakademie ein Solo vorgetragen hat, und dabei schlecht genug, aber anmutig auf dem Klavier klimpert, spricht und entscheidet über die Werke großer Meister, als ginge er oder ginge sie im heiligen Isistempel der Kunst aus und ein und frühstückte oder vesperte dort in aller Ruhe und Behaglichkeit. — Mögen solche artige gescheite Kunstvergnüglinge von der wahrhaften, großen, herrlichen Tendenz des musikalischen Dramas wohl das mindeste nur ahnen, viel weniger sie begreifen? Ist es nun nicht ganz in der Ordnung, daß solchen Kunstvergnüglingen und was sich ihnen an schwächlichen Künstlern, die eigentlich keine Künstler sind, anreihen mag, die süße Rossinische Limonade, die sie ohne weiteren Übelstand hinunterschlürfen, besser zusagt als der feurige, starke, kräftige Wein großer dramatischer Komponisten, der ihnen Kopfschmerzen verursacht ob ihrer Schwächlichkeit?

Ihnen geradezu entgegen stehen die Rigoristen, die alle Musik der neueren Zeit schonungslos verdammen, denen Gluck oft zu galant dünkt, welche verlangen, daß der Komponist verzichten soll auf allen wohlerworbenen Reichtum, denen eine volle Partitur ein Greuel ist usw. Ihr Losungswort ist: Einfachheit! für die sie aber oft Leer-

heit und Trockenheit ansehen. Anders verhält es sich mit den Malkontenten, die im allgemeinen eingestehen, daß die dramatische Musik sich erst seit Glucks Zeit wahrhaft gestaltet und durch Mozart einen besonderen Schwung erhalten, denen aber nichts in der Welt recht ist, die dem gerechtesten Lob ein Aber anhängen. Zu dieser Fahne sammeln sich vorzüglich solche Musiker, deren Werke totgeborne Kinder sind, die kein göttlicher Hauch ins Leben zu rufen vermag. Dagegen gibt es musikalische Fantasten — — Doch genug, um zu zeigen, daß eben aus den verschiedensten Tendenzen die babylonische Sprachverwirrung entsteht, wie sie jetzt im Kunsturteil stattfindet.

Endlich sei von dem Meister die Rede, dessen neuestes Werk der Hauptgegenstand dieses Aufsatzes sein sollte, und der Versuch vergönnt, ihn nach seinem ganzen inneren Wesen, wie es sich in seinen ganzen inneren Werken ausspricht, zu konstruieren.

So wie es sich mit Gluck und Mozart begab, komponierte Spontini in früherer Zeit eine Reihe Opern, die seinen Namen bekannt, ja berühmt machten. Aber diese Werke gehen nicht durch die Welt, sie gehören ihr nicht an, da sie, durch Zeit und Form bedingt, in dem engen Raum eingegrenzt, den der Augenblick darbot, nicht das Universelle wollten, es nicht erschauten, erfaßten. Doch plötzlich überrascht uns der Meister mit einem Werk, das in voller Kraft und Wahrheit, glanzvoll gerüstet, wie Minerva dem Haupte Jupiters entsprang, ins Leben tritt, Geburt des Entzückens, das den Genius entflammte in dem ersten Moment des zu vollkommener Klarheit erwachten Bewußtseins. Und mit diesem Werk beginnt ein Zyklus von Schöpfungen, die ihrem Charakter, ihrer Haltung nach einem andern Meister anzugehören scheinen, und, nicht im einzelnen, sondern im Universellen begründet, den Schöpfer einbürgern in die Welt.

Aber jene Flammen, niemals können und werden sie auflodern, wenn der göttliche Funke nicht in der Brust ruht; der Genius wird geboren, aus dem Samenkorn wächst der frische, grünende, Blüten und Früchte treibende Baum empor, der befruchtende Regen gibt ihm nur Nahrung, daß er besser zu keimen, sich zu entfalten vermag. Niemals darf also jene plötzlich eintretende höhere Potenz des Meisters etwa

allein dem fortgesetzten und bis zu einem gewissen Punkt gediehenen Studium zugeschrieben werden.

Um aus Mozarts Werken ein Beispiel herbeizuführen, so scheint es, vergleicht man die Partitur der „Finta semplice“ [108]) mit der Partitur des „Don Giovanni“, kaum denkbar, daß ein und derselbe Meister beide Werke komponiert hat. Und doch ist es so erklärlich, warum jener göttliche Funke, der in der Brust liegt, nicht gleich in den ersten Werken des Meisters zu glühen und sprühen vermag. In jeder Kunst ist es die Unbehilflichkeit im Technischen, die den Schüler an die Form und an das Beispiel vorhandener Werke verweiset, nur nach und nach gestaltet sich der Embryo im Innern und wächst so kräftig heran, daß er selbst zu schreiten vermag, ohne eines Gängelbandes zu bedürfen. Der Sinn reift zur Erkenntnis des Wahrhaftigen, und aus dieser Erkenntnis tritt der eigne Gedanke, der eigentümlich erfundene Ausdruck jenes Wahrhaftigen hervor, der sich an das Hergebrachte, an eine bestimmte Form, die nur darin, was die augenblickliche Gestaltung der Kunst zu gebieten scheint, ihr Motiv findet, nicht weiter kehrt.

Der innere, zur klarsten Erkenntnis des Wahrhaftigen in der Kunst gereifte Sinn war es also, der die Meister die Bahn betreten ließ, die zur Unsterblichkeit führte, und auch Spontini tat durch seine „Vestalin“ auf das glänzendste kund, daß jene Erkenntnis in ihm zur vollsten Klarheit gediehen.

Schon früher wurde gesagt, daß Spontinis Werke nichts wollen, nichts beabsichtigen als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung, und diesen Ausdruck zu erreichen durch Mittel, die die innere Anschauung darbieten, dies ist eben die eigentümliche Kraft des wahren Genies.

Ebenso wurde schon früher angeführt, daß auch die älteren Italiener eben den dramatischen Ausdruck festhielten, ohne sich jedoch ganz frei machen zu können von der äußeren Form, sowie von der augenblicklichen Verlockung des Weichen und Süßlichen, welches jenem Ausdruck merklichen Eintrag tat. Gluck stand auf wie ein Heros, der mit dem unverfälschten reinen Drama alles Gaukelspiel zu Boden

schlug. Aber seit Glucks Zeit stieg die Instrumentalmusik, und Mozart zeigte, wie die sogenannte Begleitung ebenso den Charakter des Ganzen tragen müsse wie der Gesang. Gewiß hat Spontini die Werke der alten großen herrlichen Meister seiner Nation tief im Innersten empfunden, ebenso gewiß ist es aber auch, daß am entschiedensten Glucks und Mozarts Werke auf ihn einwirkten.

Spontini erkannte das innerste wahrhafte Wesen der dramatischen Komponisten, und jene glanzvoll gerüstete Minerva, jene Geburt des Entzückens, der Begeisterung war die Oper, in der alles, Gesang, Instrumentierung, Modulation, Rhythmus aus einem und demselben Brennpunkt des dramatischen Ausdrucks herauswirkte. Ganz neue, eigentümliche Mittel dieses Ausdrucks, die allen durch die Zeit hindurch erworbenen Reichtum der Kunst in Anspruch nahmen, schuf der Genius und ließ sie in voller Herrlichkeit ins Leben treten.

Solange der Mensch, im Irdischen befangen, sich nicht ganz zu vergeistigen, nicht ganz in eine andere Welt hinaufzuschwingen vermag, so wird er berührt, so wirkt auf ihn ein die Außenwelt, die ihn umgibt, und er huldigt, ohne es zu wollen, bei der ausgesprochensten Originalität doch hin und wieder der Gestaltung, die die Zeit gerade herbeigeführt. — Spontini kann den Italiener nicht verleugnen, was rücksichts des melodiösen Gesanges ihm nichts weniger als zum Vorwurfe gereicht, vielmehr da, wo es hingehört (und anders kommt es nicht vor), seinen Werken einen besonderen Reiz, eine hinreißende Anmut und Heiterkeit gibt. Aber auch eine gewisse Breite in der Anlage der Arien, Duetten usw. ist jenem Geschmack eigen. Ferner ist auch nicht zu leugnen, daß von ihm selbst vielleicht unbemerkt, und ohne daß er daran dachte, der Geschmack des französischen Publikums, für das er zunächst komponierte, auf ihn einwirkte. Diese Einwirkung offenbart sich vorzüglich in einer gewissen, ganz eigentümlichen Fröhlichkeit, die uns Deutschen fremdartig und seltsam erscheint. Es ist die gaieté française,[109]) die uns ebenso unbegreiflich als unnachahmlich bleibt. Auch Gluck neigte sich, wiewohl der damaligen Zeit gemäß auf andere Weise, zum französischen Geschmack hin und zwar in Formung der Melodien. Ebenso ist auch dem französischen

Publikum wohl mehr mit dem Gewaltsamen als mit dem Gewaltigen, mehr mit dem plötzlichen Dreinschlagen des Donners in die tiefste Stille als mit der Steigerung zum Höchsten gedient, [mehr jedenfalls] als dem deutschen. Einer besonderen, von der deutschen Musik abweichenden Eigentümlichkeit in der Behandlung der Chöre, die der französische und italienische Geschmack sanktioniert hat, soll weiterhin gedacht werden.

Hier dringt sich von selbst die Bemerkung auf, ob Spontinis erste große ernste Oper sich nicht noch anders gestaltet haben würde, brachte er die Zeit, die er damals in Paris verlebte, in Wien oder hier in Berlin zu, wo wohl Glucks und Mozarts Werke am häufigsten gegeben werden. Das Fremdartige hätte nicht auf ihn einwirken können und er hätte dessen nicht bedurft. Sein das innerste Wesen des musikalischen Dramas erfassender Geist hätte sich rein erlabt an dem wahrhaft tragischen Ernst, an der tiefen Bedeutung, die, wie schon erwähnt wurde, in Glucks Werken herrscht. — Doch: Spontini ist jetzt in Deutschland, ist jetzt hier in Berlin, erst begonnen hat er den Zyklus seiner klassischen Werke, und nicht die Hoffnung, nein, die gewisse Erwartung können wir aus dem Wesen der drei Meisterwerke, die den Reihen eröffnet, schöpfen, daß er für uns Opern komponieren wird, die zugleich der unsichtbaren Kirche angehören werden, deren Glieder, von dem himmlischen Feuer der Kunst durchglüht, nichts wollen als das Wahrhaftige in der reinsten Integrität.

Aus dieser Prämisse: daß in Spontini, der, ein echter Genius, den göttlichen Funken in sich trug, und dem das Wesen der Oper ganz nach dem Sinn der alten wahren großen Meister, jedoch in der Gestaltung, die große Meister in der fortschreitenden Zeit der Kunst gegeben, aufging, resultieren denn auch die Eigentümlichkeiten seiner Komposition.

Seine Melodien, seine Rhythmen sind nur durch den dramatischen Ausdruck bedingt, und diesen Ausdruck soll die Instrumentierung in der Art fördern, daß jedes Instrument nach seinem besonderen Charakter einwirkt auf das Ganze, oder vielmehr mit dem Ganzen hervortritt als dessen integrierender Teil.

Hieraus folgt denn nun aber wieder, daß rücksichts der Melodie

niemals das gelten kann, was der Modegeschmack, ein verwöhntes Ohr oder der eitle Sänger will, und daß in der Instrumentierung oft die verschiedensten Figuren in den abgesonderten Stimmen hinwirken müssen zu einem Zweck, so daß der, der das Ganze nicht zu erfassen imstande ist, die Partitur oft bunt und kraus nennen wird. Derselbe Vorwurf traf den großen Mozart, und die kecke Antwort, die er dem Kaiser Joseph gab, als dieser zu viel Noten in des Meisters Partitur finden wollte, ist bekannt genug.[110])

Aus dem obigen Gesagten ergibt sich aber auch, daß der vielleicht gar zu strenge Kunstrichter aus der tragischen Oper manche ihm zu breit dünkende italienische Behandlung der Arien, Duette ꝛc., manchen ihm zu hüpfend vorkommenden Rhythmus wegwünschen wird.

Mögen diese Andeutungen über das innere Wesen der Spontinischen Werke im allgemeinen genügen, wiewohl sich in dieser Hinsicht noch viel mehr sagen ließe, und mag nun insbesondere von des Meisters neuestem Werk, von der Oper „Olympia", die Rede sein ...

In der „Olympia" sind die Chöre meistens fünfstimmig, d. h. für zwei Soprane, Alt und Baß geschrieben, dieser fünfstimmige Satz wird aber wenigstens stellenweise vier- oder auch nur dreistimmig dadurch, daß Stimmen in der Oktave verdoppelt werden. Vorzüglich findet diese Verdoppelung im Sopran statt, mit dem der Tenor in der Oktave fortschreitet, so daß entweder er mit dem zweiten Sopran oder Alt in Sexten oder Terzen, oder der Sopran eben mit dem zweiten Sopran oder Alt in Sexten oder Terzen auf und ab steigt.

Nicht zu leugnen ist es, daß solche durch gute Meister bewährte Verdoppelungen, ohne das Ohr im mindesten zu beleidigen, oft von guter Wirkung sind. Die deutschen Koryphäen der Kunst, eingeweiht in die tiefsten Geheimnisse des Kontrapunkts, den mehrstimmigen Satz nach freier Willkür beherrschend, haben aber jene Verdopplungen verschmäht und zwar deshalb, weil nur der streng gehaltene mehrstimmige Satz, d. h. derjenige, in dem jede Stimme ihren eigenen und eigentümlichen Stand in der Harmonie behauptet, die wahrhafte Fülle und Kraft gewährt, welche in dem Charakter des Chors bedingt ist.

Man denke an Händel, Sebastian Bach, Fasch[111]) usw.

Es frägt sich, ob die strenge Behandlung des mehrstimmigen Satzes nach dem Beispiel dieser Meister in der ernsten Oper dem Komponisten nicht zu enge Fesseln anlegen würde? Wie gesagt, die Verdopplungen in jener Art sind oft von sehr guter Wirkung, gewiß ist es aber auch, daß solche in gerader Bewegung auf- und absteigende Terzen und Oktavengänge sehr leicht zu weich und süßlich ins Ohr fallen können, weshalb ihr Gebrauch in der ernsten Oper wenigstens als gefährlich erscheint.

Schreiber dieses würde es daher mit den deutschen Meistern halten! . . .

Längst ist es anerkannt, daß in der Ballettmusik des Meisters eine ganz besondere Originalität, ein ganz eigner Schwung vorherrscht. Reichtum der ausdrucksvollsten Melodien, der eigentümlichsten Figuren in der Begleitung sowie ein scharf einschneidender Rhythmus ist es, was diese Ballettmusik charakterisiert. Diesen Charakter, vorzüglich hinsichts des Rhythmus, behaupteten auch die Tänze eines nicht zu lange verstorbenen deutschen Meisters. Reichardt[119]) nämlich setzte auch seine Tänze mit eindringender rhythmischer Kraft, und er war es, der seinen Schülern (der Verfasser dieses Aufsatzes gehörte unter diese Schüler) den Rat gab, Ballette zu schreiben, um über den rhythmischen Verhalt eines Tonstücks praktisch ganz ins klare zu kommen. Ein Rat, den jeder echte Musiker als weise und aus der Tiefe der Kunst geschöpft anerkennen wird.

Tüchtige Ballettmusik zu schreiben, ist gar nicht so leicht, als mancher wohl denken möchte, und können (nächst den grandiosen Tänzen Glucks) die Reichardtschen Tänze als Muster wahrhafter höherer Tanzmusik gelten, so möchte in dieser Gattung wohl die neueste Musik nichts aufzustellen haben, das den Balletten unsers Meisters gleich käme und den Kunstjüngern besser zum Studium dienen könnte. Den Geist der höheren Tanzkunst atmen diese originellen Musikstücke, und man fühlt, daß es auf Bedeutungsvolleres abgesehen ist, als auf halsbrechende Luftsprünge, Meilenzeigerfiguren und Windmühlenwirbel, wie sie unsere heutige Schlendrianstanzkunst darbietet. Der

Verfasser dieses Aufsatzes pflegt wenigstens seinen Lieblingsstücken mit zugedrückten Augen zuzuhören, und, gern verzichtend auf den Anblick jener seltsamlichen, nichts bedeutenden Kunststücke, die nur ein ephemerer, mißgeleiteter Geschmack schön und ergötzlich finden kann und die immer und ewig in derselben Form wiederkehren, vermag er dann den anmutigen Zauber, der in diesen Tonstücken liegt, ganz zu erfassen. Sollte die Wiedergeburt der wahren Tanzkunst sich nicht aus solcher Musik erzeugen können? — Um auch noch den Charakter Spontinischer Tanzmusik zu bezeichnen, möchte der französische Ausdruck pikant sehr treffend sein; diese Eigenschaft des Pikanten entwickelt sich aber eben aus dem eigentümlichen Schwunge der Melodie und aus den scharfen Rhythmen . . .

12. Vorläufiger Bericht über Carl Maria von Webers „Freischütz“ [113])

Die freudige Erwartung, die alle Freunde der Weberschen Muse — und wer wäre nicht ein Freund jener Muse, die eine Fülle der genialsten Lieder- und Instrumental-Kompositionen, die die unsterblichen Kriegsgesänge „Leier und Schwert“ erschaffen, und die längst ihren Liebling unter die Ersten und Bedeutungsvollsten seiner Kunst und seiner Zeit gestellt — die freudige Erwartung, die wir alle gehegt hatten, da uns eine neue Oper des Meisters angekündigt war, ward endlich am 18. d. durch die erste Vorstellung erfüllt, die alle Hoffnungen, wie hoch sie auch gespannt waren, noch weit überflügelte. Weber, der in seinen früheren Arbeiten noch jene Auswüchse zeigte, die das wahre Genie bei seinem ersten Durchbruch nun einmal charakterisieren, steht jetzt in seiner interessantesten Eigentümlichkeit klar und reif da, und in diesem seinem neuesten großen Werke hat er sich ein Ehrendenkmal gesetzt, das in der Kunstgeschichte der deutschen Oper Epoche machen dürfte. Das Publikum erkannte den Wert der genialen

Musik von Anfang bis zu Ende an, und von der Ouvertüre bis zum Schlußchor ward jedes einzelne Stück ohne Ausnahme lebhaft beklatscht und der Komponist zuletzt stürmisch gerufen. Der bescheidene Meister erschien und führte sehr zartsinnig die Damen Seidler[114]) und Eunicke[115]) mit hervor, mit ihnen den Jubel des Publikums teilend. Es flogen Gedichte und Kränze in verdienter Fülle, und da der Referent an keinem von beiden teilhatte, so will er wenigstens auch sein Scherflein dem längst von ihm verehrten Komponisten durch diesen „vorläufigen Bericht" darbringen, dem bald ein ausführlicher folgen soll.

13. „Der Freischütz"

Oper von Kind und von Weber

Wie überall die Extreme sich berühren, so haben wir es auch alle in der jüngst verflossenen Zeit erlebt, daß auf eine Periode der tiefsten Erniedrigung, der erbärmlichsten Erschlaffung in unsrer vaterländischen Poesie unmittelbar eine andere folgte, die die faden Geister wieder in ein neues Leben zu rufen versuchte, das freilich aber soweit von dem wahren Ziele abweicht, als jenes glücklicherweise nun ausgelebte; kurz, wir sahen, so wie der Werther-Zeit die Zeit des Götz folgte, der zuckerbreiigen Karfunkel-Periode unsrer Neo-Romantiker eine derbe Pack- und Schüttelperiode unmittelbar auf dem Fuße folgte. Die jüngst noch so zarte, nervenschwache Muse befreundete sich plötzlich mit dem Satan der Hölle, mit einer Fratze, die sie Schicksal nannte, und Galgen und Rad wurden ihr Toilettenspielwerk. Das Theater, das lange von ihr versäumte Theater, war es besonders, das nun wieder einmal heimzusuchen ihr beliebte, und sie fing an, es zum Tummelplatze von alle dem „Kribskrabs der Imagination" zu machen (um mit Goethe zu reden), den ihr Eigensinn für den Augenblick an ihren Hof gezogen hatte. So sahen wir Februarsnächte[116]), Ahnfrauen[117]), Teufelsbeschwörer, von Zigeunern behexte Brudermörder, und der Schwindel des Zeitgeistes hielt ordentlich dieses Zeug einen Augen-

blick oben; es kam hinzu, daß ein wahres Genie, aber auch nur eines, Lord Byron, gleichfalls diesen Weg einschlug, und es war um die Köpfe der meisten Zeitgenossen geschehen! Das Höchste, worauf der exaltierteste Geist in dieser Richtung gelangen konnte, ward ersonnen in der Erzählung „Der Vampyr“ [118]), und dieser Vampyrismus ist es denn, der in der Poesie des Augenblickes (und nicht nur in Deutschland) allmächtig spukt. Man will nicht ergriffen, nicht gerührt, man will gepackt, geschüttelt werden, es soll sich das Haar sträuben, der Odem stocken — und die Poesie hat ihre Wirkung getan!

Es schien nötig, diesen augenblicklichen Zustand kurz anzudeuten, wenn von der neuen Oper die Rede sein soll, die soeben die Theaterfreunde Berlins beschäftigt, denn es ist dieselbe so ganz ein Kind dieses Augenblicks, daß man mit der Schilderung ihrer Abstammung sie selbst schon charakterisiert hat. Und in dieser Hinsicht ist ihre Erscheinung auch historisch-poetisch merkwürdig, denn das Reich der Oper ist vor ihr unsers Wissens von jener Muse noch nicht betreten worden. Wer uns als Entgegnung den Don Juan usw. zitieren wollte, für den müssen wir bedauern, ganz unverständlich geblieben zu sein. Herr Kind [119]) in Dresden ist also mit seinem Gedicht gerade zur rechten Stunde gekommen, es ist nicht zu leugnen, aber es ist zu fürchten, daß er eben eine Stunde später, wenn dieser schwere Rausch vorüber, zu spät gekommen wäre, diese Stunde wird aber, und gibt's Gott, bald schlagen, und man wird dann das belachen, was heute die Überspannten fesselt, so wie wir jetzt die Siegwartlinge [120]), die Ritter- und Räuberromane, die Karfunkler belächeln. Sollte der „Freischütz“ mit unzählig andern Effektjägern dann vielleicht gar mitbegraben werden — um Herrn Kinds Anteil daran würde die Nachwelt nicht zu trauern haben; aber der unsterbliche Lebenshauch, den v. Weber dem wunderlichen Gesellen einblies, schützt diesen sicher vor dem Untergange.

Mit dieser ausgesprochenen Überzeugung von der Grundidee und dem Plan der Oper (die wir übrigens nicht näher entwickeln wollen, um die Überraschung der Leser beim Anschauen des Stückes nicht zu stören) müssen wir noch den Tadel verbinden, der die Zeichnung und Physiognomie der Rollen und fast die ganze dramatische

Szenerie betrifft. Wem die Geschichte des Stückes nicht früher aus andern Quellen geläufig ist, der wird sie nur sehr schwer bei der Aufführung fassen, und der durchaus hinkende, schleppende Schluß, wo der Knoten, und nicht einmal geschickt, zerhauen wird, beweist wohl ebensowenig als die erstere Behauptung für ein dramatisches Geschick von seiten des Dichters. Die Charaktere aber sind in stereotype Formen gegossen, und ein Gutmütiger, eine Naive (!!), eine fromme Liebende, ein wilder Taugenichts usw. bewegen sich da nebeneinander hin, ohne daß man Grund hätte, eine nähere Bekanntschaft mit einem von ihnen zu wünschen. Mehr Lob verdient die Ausführung im einzelnen, wenn wir die mannigfachen Reminiszenzen abrechnen, unter denen die aus Klingemanns[121]) Faust (!) am unverzeihlichsten sind; aber in der Versifizierung der Musikstücke erkannten wir mit Freuden den Dichter Kind wieder. Auch der Dialog ist fließend, die Sprache rein.

Was die Musik betrifft, so müssen wir von vornherein die Meinung aussprechen, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben ist als Beethovens Fidelio und dieser „Freischütz". Weber, so scheint es, habe alle in unzählige Lieder- und Instrumental-Kompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genius kühn in einen Brennpunkt gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Fantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber dies sein neuestes Werk gewebt hat. Mehr ins einzelne gehend, finden wir eine Fülle von Melodien, die sich sehr sangbar entwickeln, eine meisterhafte Kenntnis der Instrumentaleffekte, die zum tiefen Studium auffordert, und eine genaue Bekanntschaft mit der theatralischen Kraft der Musik, der Weber mit den kleinsten Motiven oft einen überraschenden Einfluß auf das Herz des Hörers abzugewinnen weiß, wie man sich aus seinen einfachsten Liedern wohl erinnert. Wenn andere ängstlich ringen und streben, so scheint Weber mit der Muse vertraulich zu scherzen, und

doch weiß er ihr immer ihre besten Gaben abzulocken, denn er ist ihr Liebling.

Dies sein neuestes Werk, das, wie wir sogleich sehen werden, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt ist, trägt doch durchgängig die Farbe des Bodens, aus dem es entsprossen, und die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichtes weht auch durch die ganze Musik, zwar konsequent, aber, gestehen wir es, beim ersten Hören nicht zu erfreulich. Freilich gibt dies gerade der Oper jenes Gepräge, das ihr den Platz in der Schule anweist, von der wir oben ausgingen, aber diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben.

Die Ouvertüre (in C) ist, was sie wohl immer sein soll, der Prolog der Oper im Sinne der Alten. Sie bereitet das Ungewitter vor, und dieselben Wolken findet man später, wenn es Zeit ist, oft wieder; gegen das Ende erhebt sie sich freudig, wie die ganze Oper, denn das gute Prinzip siegt in einem — Spontinischen Motiv. Dieser Schlußsatz der Ouvertüre, der später auch der der Oper wird, erinnert so offenbar an Spontinische Rhythmen, daß es unbegreiflich ist, wie dem Komponisten diese Reminiszenz entgehen konnte. Desto eigentümlicher wird er aber gleich im ersten Chor (6/8 in Es), dem besonders die Behandlung des Basses im „Viktoria" ein frischkräftiges Leben gibt. Kilians Lied (G-dur) „Schau, der Herr" ist eins der wunderlichsten, originellsten Stücke der Oper; die Melodie ist fließend, ausdrucksvoll die Ausweichung in Moll in der Fermate „Mosje!" und ganz neu die Übertragung der Sekunde in den Mädchenchören „He, he, he!", die die schnippische Dummheit unvergleichlich gut ausdrücken, wozu die Pizzikato- und Hoboenbegleitung viel beiträgt. Das Terzett Nr. 3 ist uns besonders wert wegen des vortrefflichen Chores am Schlusse: „Laßt lustig die Hörner erschallen" (F), wo die Tenöre wieder ganz neu behandelt sind, und an den sich ein Walzer anschließt, in welchem man Weber so wenig verkennen wird als in jenem Chor. Auf die Arie Nr. 4, in welche das finstere Motiv aus der Ouvertüre gegen den Schluß wirksam eintritt, folgte das Lied in H-moll: „Hier im ird'schen Jammertal", die

Krone aller Weberschen Lieder überhaupt und der Brillant der Oper. Das ist die Lustigkeit der Hölle, die glühend dies Meisterlied durchdringt, und der erschütternde Effekt der Piccoloflöten beweist doch gewiß eine unserer obigen Behauptungen von der Kenntnis des musikalischen Effektes. Wild schließt der erste Akt mit Caspars Arie, die gewaltig instrumentiert ist und glücklich an das eben genannte Lied erinnert.

Der zweite Akt hat nur ein ganz vollendetes Musikstück aufzuweisen, die vortreffliche Szene der Agathe, die Mad. Seidler so schön singt, und die wir gern durch und durch kommentierten, wenn nicht unsre Relation unter der Feder schon so angewachsen wäre. Die jubilierende Freudenarie: „All meine Pulse schlagen" im jauchzenden E-dur ist von tüchtiger Wirkung und klingt sehr gut gedacht an die Ouvertüre an. In dem Anfangsduett dieses Aktes ist besonders der Schluß: „Grillen sind 2c." der Aufmerksamkeit wert, wo die beiden Soprane sehr kunstreich zusammengestellt sind, und in der Melodie des ersten der leibhaftige Weber nicht zu verkennen ist. Schwächer ist das folgende Ariettchen, aber reich an schönen Intentionen das Terzett in Es: „Wie? Was?" So kündigen die Bässe bei den Worten: „Ich bin vertraut mit jenem Grausen" sehr geschickt den zu erwartenden Sturm an, und der kanonische Satz: „Doch hast du auch vergeben" mit der originell durchgeführten Unterstimme hat gewiß jenes Lob verdient. Es folgt nun der Kulminationspunkt der „romantischen" Oper, für welchen vor allen den Dekorateurs und Maschinisten der gefühlteste Dank gezollt werden muß, worin alle weichen Seelen einstimmen werden. Aber eben weil hier das Auge so übermäßig beschäftigt ist, hat das Ohr kaum Kraft, ihm zu folgen, was doch bei den düster-wilden Musikstücken dieses Finals wohl not täte, und der Komponist muß uns deshalb entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen; so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, den dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint; aber eine

musikalische Szene wie diese ist nie und nirgends geschrieben, und sie fordert darum nur verdoppelte Aufmerksamkeit, um gewürdigt zu werden.

Die Introduktion zum dritten Akte verkündet den nahen Sieg des guten Genius über den bösen; freudig klingt schon der Jagdchor (Nr. 4) an, aber der böse Geist hat auch aus Neckerei die Vestalin mit eingeflochten! Agathens Kavatine in A ist zart und reich an Modulation; mit der Zusammenstellung von Bässen, Hörnern und Fagotten hat der Komponist an diesem Orte wohl schicklich eine Orgel ahnen lassen wollen. Die folgende Romanze würden wir ohne Schmerz ganz entbehren; wie sie einmal da ist, zeichnen wir das von Herrn Semmler sehr gelungen ausgeführte Bratschen-Akkompagnement aus. Dafür folgen ihr aber unmittelbar wieder zwei sehr seltene herrliche Stücke. Das allerliebste, einfache Volkslied (C-dur) „Wir winden dir den Jungfernkranz" bewährt aufs neue Webers längst anerkannten Beruf zum wahren Volksliederkomponisten. Die Naivetät, die Unschuld, die Neuheit dieser kleinen Komposition läßt sich nicht wiedergeben; man höre das Lied, und man wird es fühlen. Flöten und Hoboen gehen geschickt mit. Der wirksame Theatercoup in dem Liede beweist, daß nicht immer Massen und äußere Mittel nötig sind, um zu ergreifen! Einen sehr genialen Übergang bereitet der Jägerchor (D-dur), in dem man, in seiner freien Fröhlichkeit, in seinem kecken Übermut, den Komponisten von „Lützows" berühmter Jagd gleich wieder erkennen wird.

Von nun an sinkt aber das Interesse der Oper wegen des zu entsetzlich breiten und langen Schlusses, und das Finale geht, leider! in den Fehlern des Dichters so ziemlich mit verloren. Im allgemeinen wird man überhaupt bemerkt haben, daß die Lieder und Chöre in dieser Oper die größeren Ensembles an Vortrefflichkeit überwiegen; die Meisterschaft in jenem Teile der Musik ist aber auch so groß und bewundernswert, daß Weber sich durch sie jetzt gewiß seinen Platz für die Unsterblichkeit gesichert haben würde — wäre der ihm nicht längst gewiß.

Die Aufführung auf unserer Bühne, welche zugleich das Interessante darbot, daß sie das erste Singspiel im neuen Schauspielhause[122]) gab, gelingt so vorzüglich, daß wir nur die Namen Seidler, Eunicke, Blume[123]) und Stümer[124]) nennen wollen, um allen gemeinschaftlich einen großen Dank zu bringen. Auch die Nebenpartien sowie die Chöre, das Orchester, die Anordner und Maschinisten verdienen nur Lob.

Von der so glänzenden und ehrenvollen als verdienten Aufnahme des Meisterwerkes und seines Schöpfers hat bereits ein früherer Artikel erzählt; es ist ein seltener Fall, daß eine dramatische Neuigkeit bei uns dreimal in einer Woche das Haus überfüllt und jedesmal lebhaften Enthusiasmus erregt.

Anmerkungen zum IV. Teil

[1] Ein Roman von Wilhelm Heinse (1749—1803), 1796 erschienen und vielfach mit musikalischen Abhandlungen durchflochten.

[2] Joh. Philipp Kirnberger (1721—83), berühmter Theoretiker.

[3] Blechblasinstrument mit Klappen, 1770 erfunden, heute nicht mehr gebräuchlich.

[4] Dem Klappenhorn verwandt, jedoch mit Ventilen statt Klappen und in dieser Art noch heute im Militärorchester gebräuchlich (in B-Stimmung).

[5] Vgl. 2. Teil Anmerkung 8.

[6] Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), angesehener Komponist und Musikschriftsteller, von Goethe geschätzt.

[7] Vgl. Anmerkung 5 des 2. Teils.

[8] Karl Heinrich Graun (1701—59), Opernkomponist.

[9] Johann Joseph Fux (1660—1741), Kirchenkomponist und Theoretiker.

[10] Reinhard Keiser (1674—1739), hochbegabter Komponist.

[11] Vgl. Anmerkung 25 zum 2. Teil.

[12] Gluck hatte, wie Reichardt berichtet, diese Musik bereits komponiert und ihm vorgespielt, nur wurde sie niemals niedergeschrieben.

[13] Joh. Christoph Vogel (1756—88), starb jung in Paris, wohin er Gluck gefolgt war, und kam nicht zu voller Entwicklung.

[14] Joh. Friedr. Fasch (1688—1758), bedeutender Zeitgenosse Bachs, der Werke Faschs eigenhändig kopierte.

[15] Ambrosius, Bischof von Mailand (333—397), verpflanzte den Hymnengesang vom Orient nach Italien und ordnete den Kirchengesang (Ambrosianischer Gesang).

[16] Gregor der Erste (der Große), Papst von 590—604, ordnete den Ritualgesang der Kirche endgültig (Gregorianischer Gesang).

[17] Eigentlich „fester Gesang", das in langen Noten gegebene Thema (Choralmotiv, Volkslied), dem sich die übrigen figurierten hinzukontrapunktierten Stimmen entgegenstellen.

[18] Wechselgesang zwischen zwei Chören, uralter Bestandteil der katholischen Ritualmusik.

[19] Lebte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, vervollkommnete die Notenschrift und nimmt in mehrfacher Beziehung eine bedeutsame Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Musik ein.

[20] Wurde 1555 Papst, starb aber noch im gleichen Jahre.

[21] Giovanni Pierluigi (genannt „da Palestrina" nach seinem Geburtsort), geb. entweder 1515 oder 1526, gest. 1594, der Großmeister der alten Kirchenmusik und der letzte Höhepunkt ihrer Entwicklung zum klassischen Vokal-Stil.

22) Die Messe des Papstes Marcellus.

23) Auch Berettini genannt (1596—1669).

24) Musikalisches Kunstmagazin (1782—91), zwei Bände.

25) Gregorio Allegri (1584—1652). Sein berühmtes, in der Karwoche gesungenes Miserere durfte nicht kopiert werden, bis es Mozart nach dem Gehör aufschrieb.

26) Leonardo Leo (1694—1744), Mitbegründer der neapolitanischen Schule.

27) Antonio Caldara (1670—1736), bedeutender Kirchenkomponist.

28) Giuseppe Ercole Bernabei (1620—87).

29) Alessandro Scarlatti (1659—1725), Begründer der neapolitanischen Schule.

30) Benedetto Marcello (1686—1739).

31) Antonio Lotti (1667—1740).

32) Nicola Porpora (1686—1766).

33) Francesco Antonio Vallotti (1697—1780).

34) „L' errore innocente" und „L' honestà nell' amore".

35) Diese Messe ist nicht von Bach komponiert, sondern nur zum Teil kopiert worden. Vielleicht rührt sie von Lotti her. Hoffmanns Irrtum ist begreiflich, da das Werk als Bachsche Komposition bei Breitkopf und Härtel erschienen war. Vgl. darüber Ph. Spittas große Bachbiographie (Leipzig 1880), Bd. 2, Seite 509.

36) Vgl. Anmerkung 21.

37) Vgl. Anmerkung 33.

38) Das hier von Hoffmann zitierte Responsorium ist nicht von Palestrina. Sein Stil weist auf einen guten Meister aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. (Vgl. F. X. Haberl im dritten Nachtrag zur Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, Vorwort Seite V.)

39) Vgl. Anmerkung 26.

40) Giuseppe Sarti (1729—1802), Lehrer Cherubinis.

41) Erbarme dich meiner, Herr, gemäß deiner großen Gnade.

42) Volksschar.

43) Man beachte die Quintenparallelen im letzten Takt.

44) Begleitet, o traurige Sterne, die betrübte Seele in bittre Wogen, da jetzt mein Herr verschieden ist.

45) Francesco Durante (1684—1755).

46) Giovanni Battista Pergolesi (1710—36), hervorragender Komponist der neapolitanischen Schule, epochemachend durch seine komische Oper „La serva Padrona" (Die Magd als Herrin).

47) Nicola Jomelli (1714—74), namentlich als Opernkomponist gefeiert.

48) Mitleid, Mitleid, o Herr!

49) Pietro Andrea Ziani (gest. 1711).

50) Hoffmann meint die von Händel im Jahre 1716 zu Hannover komponierte Passion nach Worten des Hamburger Ratsherrn Brockes.

51) Vgl. Anm. 53 zum II. Teil.

52) „Breitkopf & Härtel", seit 1800 im alleinigen Besitz von Gottfried Christoph Härtel.

53) Vgl. Anmerkung 9.

54) Ernste Oper.

55) Tugend und Beständigkeit.

56) Christian Berger (1772—1837), Organist.

57) Andreas Romberg (1767—1829).

58) John Milton (1608—64), großer englischer Dichter. Frohsinn und Schwermut, zwei Idyllen, in denen ein heitrer und ein schwermütiger Geist in ihrer Tätigkeit durch alle Tageszeiten geschildert werden. Händel schrieb sein Oratorium innerhalb weniger Tage im Jahre 1740. Ursprünglich war von Händel noch ein dritter Teil „Il Moderato" (der Gemäßigte) hinzugefügt, den dann Händel selbst fortließ.

59) Clément Marot, französischer Dichter (1497—1544). Seine Psalmen erschienen 1543 und wurden von Goudimel komponiert und von Calvin eingeführt.

60) Jean Jacques Rousseau (1712—78), der berühmte Philosoph, der in der Musikgeschichte ebenfalls eine bedeutsame Rolle spielte. Sein Musiklexikon erschien 1767.

61) Der Name kommt daher, daß sie für einen vornehmen Engländer komponiert wurden.

62) Es wird von der 6. Suite in D-moll gesprochen.

63) Karl Anton Philipp Braun (geb. 1788, Todesjahr unbekannt).

64) Jean Willem Wilms (1772—1847).

65) Michael Kleophas Oginski (1765—1833).

66) Joseph Koslowski (1767—1831).

67) Mazurka.

68) Ursprünglich wahrscheinlich eine Defiliercour.

69) Hoffmann kam 1803 dorthin.

70) Artus oder Artur, sagenhafter britischer König.

71) Nämlich der deutsche Tanz (die Allemande).

72) August Friedrich von Kotzebue (1761—1818), einstmals beliebter, seichter Lustspieldichter, aus politischen Gründen von dem Studenten Sand in Mannheim ermordet.

73) Fanchon, das Leiermädchen, Singspiel, Musik von Fr. Himmel (1765—1814).

74) Musik von V. A. Weber (1810). Die von Ellinger als Hoffmannisch vermutete Rezension dieses Werkes in der Allg. musikal. Zeitg. ist also sicher nicht authentisch.

75) Nach Gozzi (von Schiller übersetzt).

76) Von Hoffmann, siehe erster Teil.

77) Eine Komödie von Tieck.

78) Zacharias Werner (1768—1823), ein Landsmann Hoffmanns.

79) Nicht alle können alles!

80) Gasparo Spontini (1774—1851), hervorragender, selbst noch von Wagner geschätzter Opernkomponist, der, eine Zeitlang allmächtig, heute nur noch als historische Größe Interesse einflößt.

81) 1819 erstmalig aufgeführt.

82) Vgl. Anmerkung 22 zum II. Teil.

83) 1807 erstmalig aufgeführt.

84) Ferdinand Cortez (1809).

85) Christoph Wilibald Gluck (1714—87), von Hoffmann in einer Novelle verherrlicht.

86) Jean Baptiste Lully (1633—87), der Begründer der französ. Nationaloper.

87) Jean Philipp Rameau (1683—1764), als Opernkomponist der Nachfolger Lullys, auch als Theoretiker hochbedeutend (Begründer der Harmonielehre).

88) Vgl. Anmerkung 18.

89) 1676.

90) 1683.

91) 1685.

92) Indianerstämme, deren Reste sich in Kanada und dem Staate New York befinden, hier als Inbegriff des Exotischen gefaßt.

93) André Campra (1660—1744), der unmittelbare Nachfolger Lullys und Vorgänger Rameaus, von geringerer Bedeutung als letzterer.

94) 1733.

95) Louis François, Prinz von Conti (1717—76), zeichnete sich als Feldherr aus.

96) 1762, das früheste der Gluckschen Meisterwerke.

97) Vgl. Anmerkung 12.

98) Vgl. Anmerkung 43 zum II. Teil.

99) Vgl. Anmerkung 8.

100) Vgl. Anmerkung 25 zum II. Teil.

101) François Arnaud (1721—84).

102) Venedig (1742).

103) Giovanni Battista Sammartini (1704—74), eine Zeitlang Lehrer Glucks.

104) Marie Jeanne Dubarry (1741—93), die berüchtigte Mätresse Ludwigs XV.

105) Vgl. Anmerkung 3 zum I. Teil.

106) Roland.

107) Hoffmann irrt. Der „Don Juan" wurde in Mailand im Jahre 1814 allerdings aufgeführt, aber ausgepfiffen.

108) 1769 in Salzburg aufgeführt.

109) Französische Heiterkeit.

110) „Gerade so viel Noten, als nötig sind, Majestät," antwortete Mozart.

111) Vgl. Anmerkung 14.

112) Vgl. Anmerkung 6.

113) Erstaufführung 18. Juni 1821.

114) „Agathe."

115) „Ännchen."

116) Zacharias Werner hatte ein Drama „Der 24. Februar", Ad. Müllner eines „Der 29. Februar" geschrieben, beide voll grauenhafter Fantastik.

117) „Die Ahnfrau" von Grillparzer, ebenfalls eine Schicksalstragödie.

118) Von Byron, später schrieb Marschner eine Oper gleichen Namens.

119) Joh. Friedr. Kind (1768—1843).

120) Im Jahre 1776 war ein Moderoman „Siegwart" von Joh. Martin Miller erschienen.

121) Ernst August Friedr. Klingemann (1777—1831) schrieb einen „Faust" (1815), ein leeres Effektstück, das jedoch auf der Bühne Goethes Werk längere Zeit an Beliebtheit übertraf.

122) Das alte Schauspielhaus war bald nach einer Aufführung von Hoffmanns Oper „Undine" am 29. Juli 1817 abgebrannt.

123) „Caspar."

124) „Max."

Verlag von **Greiner & Pfeiffer, Stuttgart**

Als Bände der **„Bücher der Weisheit und Schönheit“** *erschienen:*

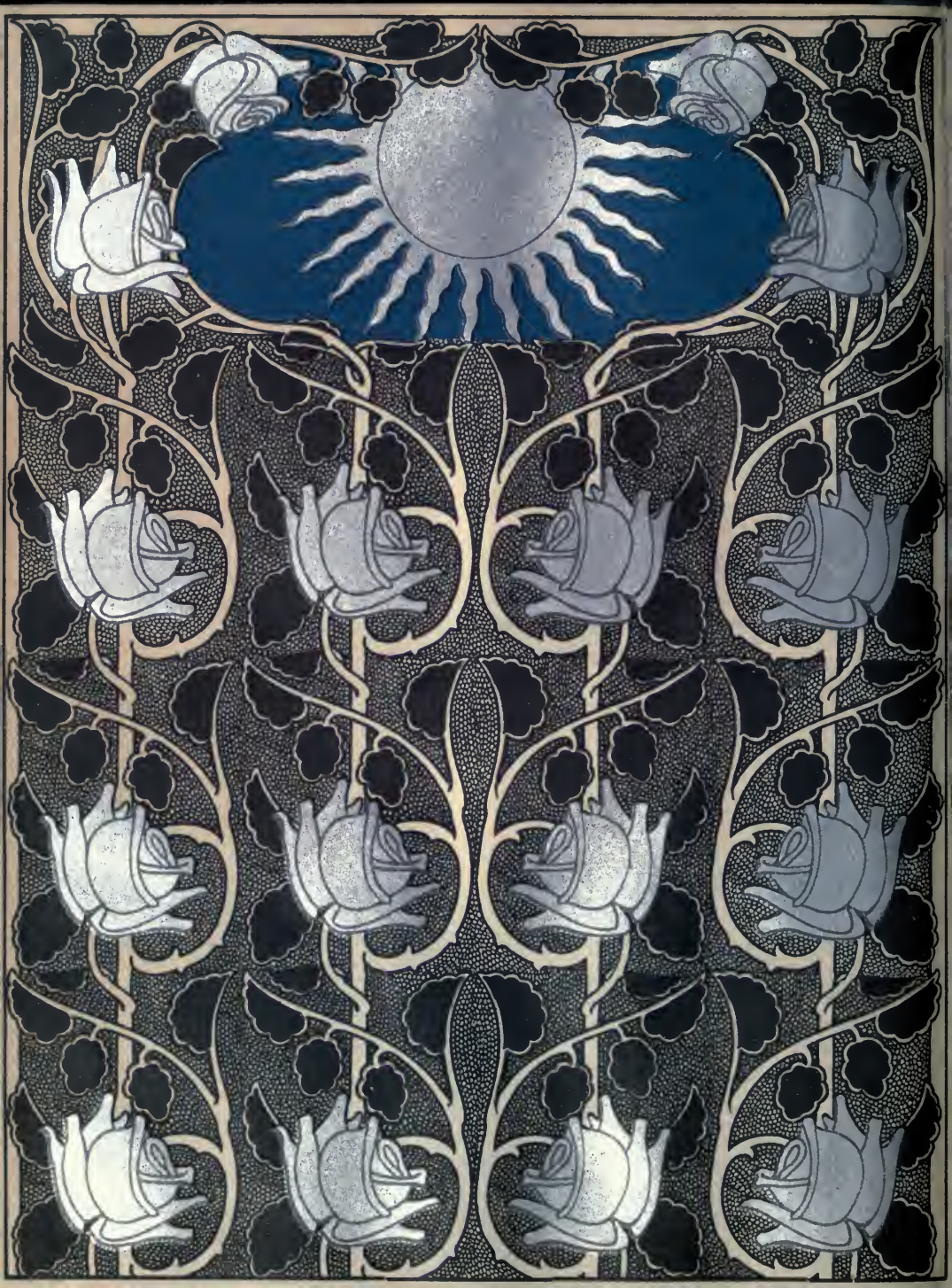
Beethovens Briefe
Mozarts Briefe
Schumanns Briefe

in Auswahl herausgegeben und mit Einleitungen versehen von

Dr. KARL STORCK

Jeder Band gebd. **2** *Mk.* **50** *Pf.*

Für den Musikfreund sind die Briefsammlungen dieser Männer von unschätzbarem Werte als psychologischer Kommentar zu ihren Schöpfungen, und für jeden werden die in ihnen geoffenbarten edlen menschlichen Züge anziehend und reizvoll sein



LG
102750
H699m
Author Hofmann, Ernst Theodor Amadeus
Title Musikalische Schriften; ed. by Istel.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU